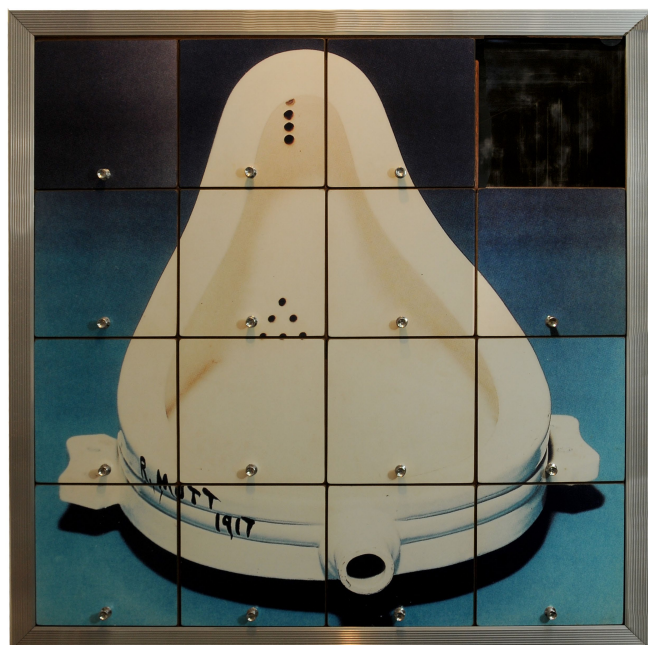


VIII EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE
HISTÓRIA DA ARTE E CURADORIA
2012



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
 CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU □ CRB8/3387 □ BIBLIOTECA DO IFCH
 UNICAMP

En17o Encontro de História da Arte, 8., Campinas, SP, 2012.
 VIII Encontro de História da Arte: história da arte e curadoria /
 Felipe Martinez... [et al.], (organizadores). - - Campinas, SP :
 UNICAMP/CHAA/IFCH, 2013.
 745 p. : il.

1. Arte □ História. 2. Cultura □ História. 3. Crítica de
 arte. 4. Teoria da arte. I. Martinez, Felipe. II. Universidade Estadual
 de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de
 História da Arte e Arqueologia. III. Título.

ISBN 9788586572555	CDD	709 306 701.18 701
--------------------	-----	-----------------------------

Índices para catálogo sistemático

Arte □ História	709
Cultura □ História	306
Crítica de Arte	701.18
Teoria da arte	701

VIII EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE

HISTÓRIA DA ARTE E CURADORIA

de 06 a 10 de Agosto de 2012

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP

Organizadores

Felipe Martinez
Grazielle Katyane dos Santos Silva
Patrícia Martins Santos Freitas
Pedro Ivo Carvalho

1a Edição

CHAA / IFCH-UNICAMP
Campinas - São Paulo
2013



| e |
| a |

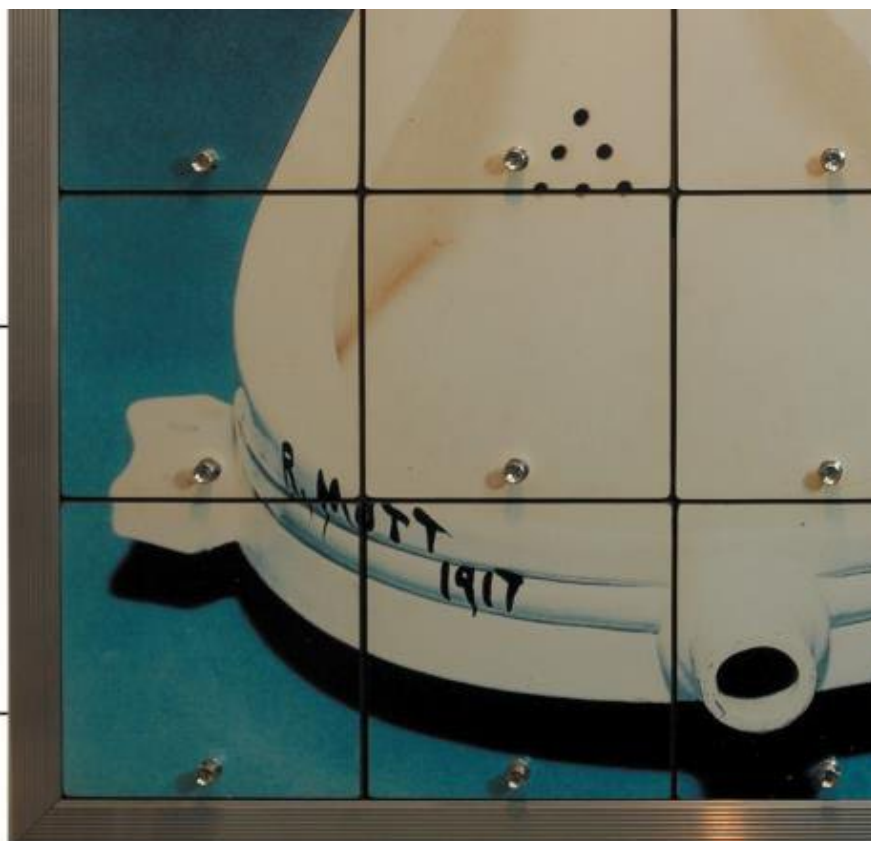


imagem detalhe: Nelson Leirner, Quabracabeça, 2001 - fotografia, fôrmica e alumínio

VIII

encontro de história da arte

» história da arte e curadoria

Campinas, 6 a 10 de agosto

2012

inscrições: 1º a 30 de junho

informações: <http://www.unicamp.br/chaa/eha>

eha.chaaunicamp@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em História da Arte
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP

Apresentação

O Encontro de História da Arte é um evento que surgiu em 2004 a partir da iniciativa do corpo discente do Programa de Pós-graduação em História do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Desde a sua primeira versão, visou abrir espaço para debates e proporcionar interação entre as diversas áreas voltadas ao estudo da produção artística, de modo a incentivar e divulgar novas pesquisas no meio acadêmico e no âmbito da sociedade em geral. O EHA surge da necessidade de favorecer as discussões e questões teóricas de um campo de estudos relativamente novo no Brasil, o da história da arte, propondo-se a reunir e divulgar pesquisas em história da arte de todo o país.

O VIII Encontro de História da Arte versará sobre as relações entre curadoria e história da arte, procurando promover o debate sobre os pontos de contato entre o exercício da curadoria e a atividade do historiador no panorama contemporâneo. O diálogo entre diversas áreas de curadoria e historiografia englobará também cinema, fotografia e arquitetura, pontuando reflexões atualizadas sobre o circuito artístico. Os trabalhos a serem apresentados em comunicações individuais deverão contemplar temas relevantes em qualquer uma das vertentes da história da arte.

SUMÁRIO

Projeto histórico e expografia em Design no Brasil: História e Realidade.....	13
ANA LUISA RIBEIRO	
A “era” Zanini: uma reavaliação da história do MAC USP nos anos de 1963 a 1978	26
ANA MARIA PIMENTA HOFFMANN	
Hipócrates e Artemidoro: autores insuspeitos numa “nação de críticos de arte”	34
ANTÔNIO LEANDRO GOMES DE SOUZA BARROS	
Entre experimentação e documentação: as fotografias de Revert Klumb.....	43
ANTÔNIO RIBEIRO DE OLIVEIRA JÚNIOR	
Formalização e esgarçamento da forma: Iberê Camargo e Alberto Giacometti	55
BRUNO OLIVEIRA DE ANDRADE	
A criação da experiência artística para além da obra em James McNeill Whistler	66
CAMILA ZANON PAGLIONE	
Explorando a basílica Nossa Senhora da Penha, no Recife: incursões arquitetônicas e revelações artísticas	77
CARLOS ALBERTO BARRETO CAMPELO DE MELO	
A temporalidade na pintura nu descendo uma escada, de Marcel Duchamp.....	88
CAROLINY PEREIRA	
A estampa floral em Lola de Valência de Manet: memória e História da Arte em um quadro na França do século XIX	95
CLAUDIA CARVALHO GASPAR CIMINO	
American Photographs de Walker Evans: a relação de interesses entre o museu e o artista na primeira exposição individual de um fotógrafo no MOMA.....	106
CLERISTON BOECHAT DE OLIVEIRA	
Salles Dounner: art-nula – desenhos, um livro para além das imagens.....	113
DAIVE CRISTIANO LOPES DE FREITAS	
Atribuição confirmada: a pintura do forro da capela-mor dos terceiros do Carmo em Mogi das Cruzes (SP).....	123
DANIELLE MANOEL DOS SANTOS PEREIRA	

Susanna e os Anciãos: análise comparativa das obras de Artemisia Gentileschi (1610) e Jan Both (1642) ...	134
DÉBORA DE VIVEIROS PEREIRA	
Amilcar de Castro: pintor?	143
ELIAS PERIGOLO MOL	
Caricatura e sátira na desterro do século XIX: o periódico crítico Matraca	152
FABIANA MACHADO DIDONÉ	
Entre nós: o jogo na obra de Marilá Dardot	163
FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA	
A Madonna do Menino Travesso da Coleção Eva Klabin	172
FERNANDA CORREA	
I Bienal latino-americana de São Paulo: a influência de um presidente e do meio artístico	182
GABRIELA CRISTINA LODO	
Os retratos de Carlos V por Tiziano Vecellio – As diversas Faces do Imperador	192
GABRIELA PAIVA DE TOLEDO	
Artistas Contemporâneos no RS: arte, tecnologia e mídias digitais na obra de Vera Chaves Barcellos e Regina Silveira	200
GIOVANNA GRAZIOSI CASIMIRO, CARLOS ALBERTO DONADUZZI, NARA CRISTINA SANTOS	
Na coleção Sophia Jobim: a presença de Rembrandt e a questão da veracidade dos trajes	216
GRACIANA ALMEIDA	
A pintura de marinha no Brasil: um ensaio curatorial	224
HELDER OLIVEIRA	
Os desenhos de Raphael Domingues para além do ateliê do engenho de dentro	232
HELOISA ESPADA	
A imagem da família Madruzzo nas medalhas e seus usos políticos no século XVI	239
ISABEL HARGRAVE	
Arte e história: o museu Afro Brasil e o papel da curadoria na construção da narrativa museal	251
ISLA ANDRADE PEREIRA DE MATOS	
As Santanas da antiga vila de Santa Ana e Santo Antônio do Tucano	257
JADILSON PIMENTEL DOS SANTOS	
O Curupira e a ninfa selvagem: Pintura e identidade amazônica dos anos 20	267
JOÃO AUGUSTO DA SILVA NETO	

A arte a serviço do sagrado: a arte sacra de Cláudio Pastro (1948-) e o santuário nacional de nossa senhora da conceição aparecida	277
JOÃO PAULO BERTO	
O tratamento das obras de arte sobre papel de Geraldo Queiroz pertencentes ao acervo do arquivo público de Uberlândia.....	287
JULIANA PAVESI MIGUEL TRALDI	
A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: uma questão de método, uma encruzilhada de interpretações ..	296
KARIN PHILIPPOV	
Artistas brasileiros e a arte decorativa na <i>Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro</i> de 1911	305
KLEBER ANTONIO DE OLIVEIRA AMANCIO	
A iconografia dos doges venezianos, os rituais e as construções arquitetônicas de Veneza segundo a obra de Cesare Vecellio	315
LARISSA SOUSA DE CARVALHO	
Pintores coloniais nas minas setecentistas: a vez de Manoel Ribeiro Rosa.....	329
LEANDRO GONÇALVES DE REZENDE, ARMANDO MAGNO DE ABREU LEOPOLDINO	
A diluição do plano bidimensional no espaço: análises e relações entre quatro obras seminais de integração arquitetônica de Athos Bulcão	341
LEANDRO LEÃO ALVES	
Atrações perversas: Apontamentos sobre <i>Macabro</i> (1980) de Lamberto Bava.....	360
LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS	
Uma breve comparação entre a associação da mulher com a morte em duas obras alemãs do século XVI ...	376
LETÍCIA ROBERTO DOS SANTOS	
Flávio Império: desenho de um percurso. Apresentação das contribuições do artista para a renovação do espaço cênico paulistano.....	382
LÍVIA LOUREIRO GARCIA	
A instalação e a exposição: relações entre o espaço-tempo de exposição e a curadoria	394
LUCIANA BOSCO E SILVA	
O Sermão da Montanha do “pintor dos operários”: narrativas históricas possíveis acerca da arte-mural de Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho-PR nos anos 1950.....	401
LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA	
O laboratório de mídias locativas (laloca) e a pesquisa histórica: mapeamento das obras arquitetônicas do estilo art déco em Juiz de Fora	410
LÚCIO REIS FILHO, ALFREDO SUPPIA	

Joseph Mallord William Turner e a Inglaterra de 1834: entre linguagens e contextos.....	418
MARCELA CRISTINA DE FARIA	
Frederico Morais e a crise da vanguarda no Brasil (1960-70).....	423
MARCELO MARI	
A aquisição de obras para a galeria da Escola nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro	432
MARIA DO CARMO COUTO DA SILVA	
América Latina: cartografias poéticas.....	439
MARIA LUIZA CALIM DE CARVALHO COSTA	
Da arte para a arquitetura: as práticas de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi como aproximações críticas ao espaço urbano contemporâneo.....	448
MARIANA DOBBERT TIDEI, DAVID MORENO SPERLING	
<i>Baigneuse endormie</i> de Chassériau: A mulher na natureza	458
MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR	
As imagens e retábulos da Matriz da Paróquia Coração Imaculado de Maria (PUCSP): registros estéticos conciliares e neo-coloniais na moderna metrópole paulistana	468
MOZART ALBERTO BONAZZI DA COSTA, MARIA JOSÉ SPITERI TAVOLARO PASSOS	
Pedro Corona e as pinturas da capela do imaculado coração de Maria	481
MYRIAM SALOMÃO	
Revisitando polêmicas da História da Arte em Belo Horizonte nos salões municipais de belas artes de 1964 a 1968.....	491
NELYANE GONÇALVES SANTOS	
Filme de Artista no Brasil da década de 1970: formas e espaços diferenciados de produção e (re)produção	500
PATRÍCIA FERREIRA MORENO	
José Maria Villaronga: a pretensão de uma arquitetura gótica na campinas do século XIX	508
PAULA ELIZABETH DE MARIA BARRANTES	
Autobiografia e auto-representação nas pinturas de Giorgio Vasari: os auto-retratos e os ciclos decorativos das casas de Arezzo e Florença	516
PEDRO HENRIQUE DE MORAES ALVEZ	
BARBARUS AD PORTAS: homilética e catequese na pintura dos nártexes de algumas igrejas e capelas barrocas e rococós de Minas Gerais	526
PEDRO QUEIROZ LEITE	
A linguagem arquitetônica do ecletismo: questões sobre o edifício da segunda estação ferroviária de Londrina-PR	534
PRISCILLA PERRUD SILVA	

Desvendando as sombras do inferno: uma breve leitura da pintura exposta no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.....	543
RAFAEL AUGUSTO CASTELLS DE ANDRADE	
O corpo em contexto na contemporaneidade: entre o público e o privado nos vídeos “entre” de Nina Galanternick e “desenho-corpo” de Lia Chaia	554
REGILENE SARZI RIBEIRO	
Leonilson – arquivo como obra	563
RENATA PERIM A. LOPES	
<i>Marabá e O Último Tamoio</i> na exposição geral de belas artes de 1884: crítica e recepção da obra de Rodolfo Amoedo.....	571
RICHARD SANTIAGO COSTA	
A Curadoria como História da Arte: aspectos da escrita da História da Arte em Belo Horizonte.....	582
RODRIGO VIVAS	
Retratos de um relacionamento: Nan Goldin e a fotografia da vida íntima.....	590
RONALDO FERREIRA DE SOUZA	
A coleção de desenhos e pinturas de pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery e a aquisição das coleções pelas instituições de arte	601
ROSA CRISTINA MARIA DE CARVALHO	
Mapeamento mobile art: propostas poéticas e telefones celulares: aspectos históricos e curatoriais em novas mídias.....	608
ROSÂNGELA APARECIDA DA CONCEIÇÃO	
Ideias desenhadas: Imagens da construção de um artista do lápis.....	617
ROSANGELA DE JESUS SILVA	
Porta adentro: cenas de intimidade na pintura de Belmiro de Almeida.....	630
SAMUEL MENDES VIEIRA	
Inversões conceituais: a publicação como espaço de exposição no campo ampliado	641
SILFARLEM JUNIOR DE OLIVEIRA	
A dinâmica de pinturas e estampas religiosas que configuram os artefatos da fé.....	650
SILVELI MARIA DE TOLEDO RUSSO	
Em hipocampo: alegoria e a crítica da fotografia no espaço expositivo.....	659
TALITA MENDES	
O evento nós – conceitualismo, política e alteridade em Regina Vater	668
TALITA TRIZOLI	

Anita Malfatti na Independent School of Art.....	676
TAMENY ROMÃO	
A revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970	685
VANESSA ROSA MACHADO, FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS	
A arte mural em Goiânia	693
VERA REGINA BARBUY WILHELM	
O processo de apropriação de imagens em “Lindonéia - a Gioconda do subúrbio” de Rubens Gerchman	708
VÍTOR MARCELINO DA SILVA	
Reflexões sobre o lugar do trauma: uma análise da exposição “MemoriAntonia”, ou “A alma dos edifícios” ..	716
VIVIAN BRAGA DOS SANTOS	
Dois pesos e duas medidas: analisando obras de Abigail de Andrade e Almeida Junior.....	725
VIVIANE VIANA DE SOUZA	
Thornton dial: fora do quê?	734
WHITNEY DENNIS	
Espaços de convívio e reflexão: A arte e a política como forma de organizar o sensível	746
MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA	
Andrea Zittel: a arte contemporânea no contexto do <i>total design</i>	755
MARILIA SOLFA; FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS	

PROJETO HISTÓRICO E EXPOGRAFIA EM DESIGN NO BRASIL: HISTÓRIA E REALIDADE

Ana Luisa Ribeiro¹

O desenvolvimento das experiências de Lina Bo Bardi no campo museográfico perpassa grande parte de sua experiência no Brasil, por vezes entremeado e sobreposto à atuação multidisciplinar de Lina nos campos da arquitetura, cenografia e atividade editorial. Desde sua chegada ao Brasil até meados da década de 80, Lina seria responsável pela museografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP) à rua Sete de Abril, à partir de 1947; realizaria a exposição Bahia no Ibira-puera (1959); as exposições Nós e o Passado, Formas Naturais e uma série de exposições didáticas no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) à partir de 1960; organizaria a exposição Nordeste, no recém fundado Museu de Arte Popular da Bahia (MAP); inauguraria o MASP Trianon com A Mão do Povo Brasileiro (1969); ainda no MASP montaria a exposição Repassos (1975); e por fim realizaria as exposições *Design no Brasil: História e Realidade*, Mil Brinquedos para a Criança Brasileira, Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique e Entreatos para Crianças em seqüência ininterrupta (1982-1985) no SESC Pompéia.

Em todos estes momentos, é patente na obra da arquiteta a defesa do racionalismo arquitetônico, aliada à preocupação com a função educacional do museu na formação das massas. Essa preocupação, por sua vez, aproximará Lina dos problemas da arte popular e do *design*, problemas diversas vezes abordados na linha editorial da *Revista Habitat* nos anos 50². No entanto, malgrado a importância da trajetória de Lina Bo em toda sua *extensão* para a compreensão do pensamento e obra da arquiteta, buscaremos nesta comunicação realizar o exercício -- certamente bastante modesto -- de adentrar de forma, digamos, *intensiva*, na análise de uma única exposição e seus desdobramentos.

A exposição *Design no Brasil: História e realidade*, realizada em 1982 no SESC Pompéia,

1 Ana Luisa Ribeiro é arquiteta formada pela FAU-USP e atualmente realiza mestrado em História no IFCH Unicamp, desenvolvendo pesquisa sobre a obra expográfica de Lina Bo Bardi. Este trabalho é resultado da comunicação apresentada ao VIII Encontro de História da Arte ocorrido na Unicamp em agosto de 2012.

2 A *Habitat* esteve sob direção de Lina dos números 1 a 9, de Flávio Motta dos números 10 a 13 (com a participação de Lina) e por fim sob a direção conjunta de Lina e Pietro Maria Bardi nos números 14 e 15, quando por fim o casal anunciou seu afastamento da revista como decorrência de atividades relacionadas ao MASP.

pode ser considerada em muitos sentidos um marco. Marca a inauguração do espaço arquitetônico também projetado por Lina, assim como o início de sua atividade como diretora de programação do SESC Pompéia. Marca, por fim, o fechamento de todo um período de esperanças canceladas com o golpe militar de 1964 e a retomada crítica dos projetos museológicos anteriores de Lina Bo Bardi.

A exposição *Design no Brasil* reunia em um único espaço objetos da produção nacional de produção indígena, artesanal e industrial, parte pertencente ao MASP, na coleção reunida por Pietro Bardi, e parte reunida pelo Núcleo de Desenho Industrial (NDI) do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo (CIESP), sob coordenação de José Mindlin. Em seu conjunto, a exposição procurava traçar um panorama amplo da produção de objetos úteis no Brasil desde suas origens e em especial na passagem do Brasil “artesanal” para o Brasil Industrializado.

Enquanto o texto de Pietro Bardi no catálogo da exposição apresenta uma posição claramente elogiosa à produção como um todo, destacando a relevância, originalidade e qualidade indistintas de todos os objetos expostos, a posição de Lina parece ser nesse sentido conflitante. No texto de apresentação da exposição, Lina explicita sua insatisfação com os rumos tomados pela industrialização importada, no Brasil. Ao tratar dos objetos artesanais expostos, afirma Pietro Bardi, no referido texto, ter recorrido à história “a fim de despertar maravilhas ao se reencontrar o passado” e, ao referir-se à produção presente, para ele “a seção mais viva da exposição”, chama a atenção para “a extraordinária série de objetos produzidos pela indústria nacional, que demonstra o rápido progresso experimentado pelo *design* em nosso meio” (BARDI, P.M., 1982: 12). Enquanto isso, nem tão otimista, Lina Bo lamenta as “contingências históricas” pelas quais “o Brasil industrializou-se de repente, compelido, sem continuidade, da do imprescindível num desenvolvimento orgânico” (BARDI, L., 1983).

A planta expositiva de *Design no Brasil* (RODRIGUES, 2008: 80) nos fornece elemento importantes para compreender o discurso da exposição, assim como suas ambigüidades.

Do ponto de vista do projeto expográfico em sua organização espacial, observa-se a intenção de ordem espacial e cronologia temporal marcadas pela setorização do espaço. A planta expográfica nos ensina que, ao adentrar o espaço, o observador encontra logo à sua esquerda, em relativo isolamento, os objetos indígenas, expostos em quantidade minoritária ante o conjunto da

exposição. Do lado oposto, à direita, a visão é a dos objetos tanto de produção popular quanto de repertório ligado à manufatura de cana, café, mineração, expostos em grande profusão. Na metade oposta da sala, encontram-se os objetos industriais. Diante deles, na parede do lado esquerdo da sala, assim como no corredor do mezanino superior, encontram-se, separados do restante, diversos painéis e conjuntos de rótulos e embalagens representando a produção gráfica e de comunicação visual brasileiras.

Se por um lado a organização da planta -- setorizando a exposição de acordo com o período histórico e tipo de objetos expostos -- aponta um raciocínio ordenador, por outro lado a reunião de todos estes objetos numa mesma sala e muitas vezes pendurados nas paredes, empilhados sobre caixotes rudimentares de madeira e sobre estantes, causa, no espectador uma sensação de mistura e sobreposição. A cronologia espacial delimitada e o efeito de feira, supermercado, gerado pela visão conjunta do espaço, revelam, em sua contradição, certas ambigüidades do discurso expositivo que esperamos poder desdobrar numa análise mais aproximada de alguns objetos expostos.

Os objetos indígenas, como o banco Carajá, que aparece na imagem do catálogo, são expostos tendo em vista destacar as preocupações utilitárias na realização dos mesmos, assim como a engenhosa solução para transporte, no caso do banco. Já as lamparinas de latas e lâmpadas reaproveitadas, revelam a qualidade plástica do objeto surgida da necessidade de adaptação à precariedade do meio: no caso, a lâmpada elétrica se transforma em lamparina à óleo, objeto de maior utilidade dada a ausência de luz elétrica no contexto da vida de seu produtor. Em ambos os casos, os objetos não são datados no catálogo, o que revela certamente não a incapacidade de datação pelos curadores da mostra, mas provavelmente a tentativa de destacar a a-historicidade de um (no caso do objeto indígena, produzido num contexto de união do homem à natureza) e a a-temporalidade de outro (no caso dos objetos vernaculares, como as lamparinas, mais determinados pela precariedade do meio e criatividade de seu produtor do que pelo estágio de desenvolvimento técnico da civilização em seu conjunto).

Já nos “instrumentos de trabalho” e “ferros de passar profissionais e domésticos”, observa-se a preocupação com a datação dos mesmos entre os séculos XIX e XX. Esta atribuição de data um tanto imprecisa parece buscar marcar, de modo geral, a ausência de desenvolvimentos técnicos significativos na manufatura de um século para o outro e, em particular, a baixa diferenciação tec-

nológica entre os produtos domésticos e profissionais na passagem destes dois séculos, como vê-se no exemplo dos ferros de passar dos séculos XIX e XX.

No caso das cadeiras, que vemos nos fotos panorâmicas da exposição e em maior destaque nas fotos do catálogo, a escolha dos exemplares parece ser claramente elogiosa aos aspectos de desenho dos produtos. Este elogio parece confirmar-se, ainda, na escolha pela imagem onde mostra-se uma cadeira do início do século, produzida numa pequena indústria de Jundiaí com “torno à água”, certamente vista como uma exceção tecnológica à época. De fato, a qualidade do desenho da cadeira é notável -- remetendo na economia de material e leveza do traço à produção de *designers* brasileiros modernos de poucas décadas mais tarde. A escolha deste objeto em particular, parece denotar a tentativa de estabelecer também um traço de identidade formal entre a cadeira artesanal e a cadeira moderna brasileira.

As fotos do catálogo que compreendem os objetos de mobiliário moderno brasileiro, presentes no setor da exposição dedicada aos objetos industriais, nos apontam, ainda, outros desenvolvimentos interpretativos. Embora espacialmente dispostas juntas aos outros objetos de mesma época, as cadeiras modernas assinadas por Lina Bo Bardi, Aparício Basílio da Silva, Sérgio Rodrigues, Michel Arnoult, Ana Maria e Oscar Niemeyer, Karl Bergmiller, Carlos Motta, entre outros, assim como as luminárias de Esther Stiller, Livio Levi, e outros, parecem formar um contraponto estético à produção industrial de massas, de produção nacional e desenho importado, vista nos chuveiros, louças sanitárias, aparelhos de som, computadores etc.

Um artigo publicado por Lina Bo anos antes na *Malasartes* parece-nos esclarecedor quanto à visão da arquiteta a respeito da industrialização brasileira:

Qual a situação de um país de estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar, que entra na industrialização com restos de estruturas oligárquico-nacionais? (...) A industrialização abrupta, não planificada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. (...) Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com desprendimento, o artista deve agir, como parte ligada ao povo ativo, além de ligada ao intelectual. (...) O Brasil se industrializou, a nova realidade precisa ser aceita para ser estudada. (BARDI, L., 1976)

Se o texto defende a aceitação do modo da industrialização brasileira, esta aceitação não é,

da parte de Lina, de modo algum uma aceitação passiva. É antes crítica e ativa, encontrando na dualidade artista-povo o elemento fundamental dessa crítica-ação. O reconhecimento da impossibilidade histórica de realização do sonhado projeto democrático nacional-burguês dos anos de Bahia, onde *as opções culturais no campo do desenho industrial podiam ter sido outras*, somado à industrialização *abrupta, não planificada e importada* (BARDI, L., 1976), são aceitos como fatos que agora precisam ser estudados em suas conseqüências. Diante disso, a defesa de Lina de que o artista deve tomar partido e *agir* sem desprendimento parece se apresentar como um caminho para a retomada das esperanças canceladas com o golpe. É nesse quadro que Lina revisaria novamente os conceitos ligados à arte popular, seu tema constante, afirmando que “*o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, o que existiu foi imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca*” (Bardi, L., 1976).

O reconhecimento da inexistência de um artesanato no seu sentido clássico – aquele vinculado ao modo de produção feudal e suas corporações de ofício – parece indicar uma provável influência de Caio Prado Júnior, que já na década de 40 recusa em parte a teoria da história por etapas ao reconhecer no Brasil um desenvolvimento capitalista desde a época colonial (PRADO, 1942), sem a ocorrência de uma etapa histórica feudal anterior. Nesse sentido, retornando à abordagem expositiva de *Design no Brasil*, os objetos ligados à produção açucareira, de milho, transportes de carga, roda d’água etc, datados no catálogo como pertencentes ao século XIX, parecem se enquadrar nessa categoria de objetos manufatureiros -- ou seja, de produção ainda pouco desenvolvida do ponto de vista tecnológico, mas já voltada para o comércio capitalista mundial. Já os objetos sem datação, excetuando-se os indígenas, como as lamparinas de lata, lamparina de lâmpada, utensílios de cozinha etc, de produção popular, se aproximariam da definição de *pré-artesanais*.

Na parte da exposição dedicada à produção gráfica, a postura crítica de Lina reproduz-se, ainda, no texto do catálogo assinado pelo designer Alexandre Wollner, que diferencia e opõe a ati-

vidade de programação visual à publicidade como atividade de caráter mais complexo, refletido, projetual, uma “estruturação programada, a fim de que os códigos visuais básicos se imponham” (WOLLNER, 1982: 105). Embora as fotografias da exposição a que tivemos acesso permitam apenas observar este setor da exposição numa vista geral, sem aproximação dos objetos expostos, as fotografias do catálogo fornecem um panorama mais detalhado. Nele, constam pranchas de marcas e logotipos de Bernard Rudofsky (Fotoptica), Raymond Loewy (Laminação Nacional de Metais), Alexandre Wollner (marcas e logotipos executados entre 1953 e 1977 no Brasil e no exterior), Fernando Lemos (marcas e logotipos), fotografias de sinalização urbana, fotografias das embalagens do Cooperalcool (desenho industrial e programação visual de Aloísio Magalhães, 1976), embalagens de leite Long, margarina Claybom, papel higiênico Charme e chá Ly (Dil Publicidade Ltda, 1976-81), programação visual aplicada à lataria de ônibus e caminhões, panfletos, capa de discos etc. Os exemplos de estamparia em tecido -- que mostram duas estampas do designer Paulo Becker (1950) remetendo à temática das xilogravuras de cordel nordestino e à cerâmica marajoara, além da camiseta Aurá e Lenço Waurá (Arte Nativa, 1981 e 1970, respectivamente) que mostram grafismos de inspiração primitiva -- opõem-se ao caráter geométrico-racionalista da maioria dos objetos de comunicação visual expostos, incorporando também na exposição a aplicação decorativa da comunicação visual em objetos de vestuário. O fechamento do catálogo da exposição com estas peças fecha a narrativa do catálogo numa espiral que leva da inventividade popular espontânea dos objetos pré-artesanais à aplicação desta inventividade, de maneira talvez demasiado literal, em objetos produzidos num contexto industrial, ainda que apenas de maneira prospectiva.

Deixando por um momento o campo de análise das formas expositivas e objetos expostos, o título da exposição “Design no Brasil: História e Realidade” também fornece elementos à reflexão crítica. Pensamos existirem aí algumas possibilidades de interpretação, porém não necessariamente complementares entre si. Por um lado, a escolha do nome poderia refletir a interpretação da palavra “história” como narrativa expográfica que reconta o passado, ao lado da noção de “realidade” como a parte desta narrativa que revela o presente estado de coisas. Porém, a união de ambas palavras “história” e “realidade”, no título da exposição podem conduzir-nos mais além, levantando à hipótese de que talvez, para Lina Bo, os termos não sejam correspondentes e nem mesmo complementares. Ou seja, a “história” que se conta não corresponderia à “realidade”, aproximando-se,

assim, do conceito de “estória”, que se por um lado remete ao conto, à fantasia, por outro remete também à invenção. A invenção seria talvez, desse modo, a redenção da “história”, redenção esta presente justamente na possibilidade de sua re-invenção à partir do engenho e da força criativa de objetos populares e da originalidade dos projetos da geração moderna brasileira em arquitetura e *design*.

A compreensão Caiopradiana de um Brasil, em suas origens, como território livre para o capitalismo, talvez influencie também a noção de história no título da primeira exposição no SESC Fábrica da Pompéia. Porém, mais do que isso, *Design no Brasil: história e realidade* parece remeter a Glauber Rocha, que poucos anos antes, na montagem de *História do Brasil* (Rocha, 1974) durante o exílio em Cuba, afirmara que *a história do Brasil não existe*³. Na ocasião, Glauber contrapõe, poeticamente, ao Brasil território livre para o capitalismo, associado ao pensamento de Prado, a idéia de Brasil como território livre para a invenção.

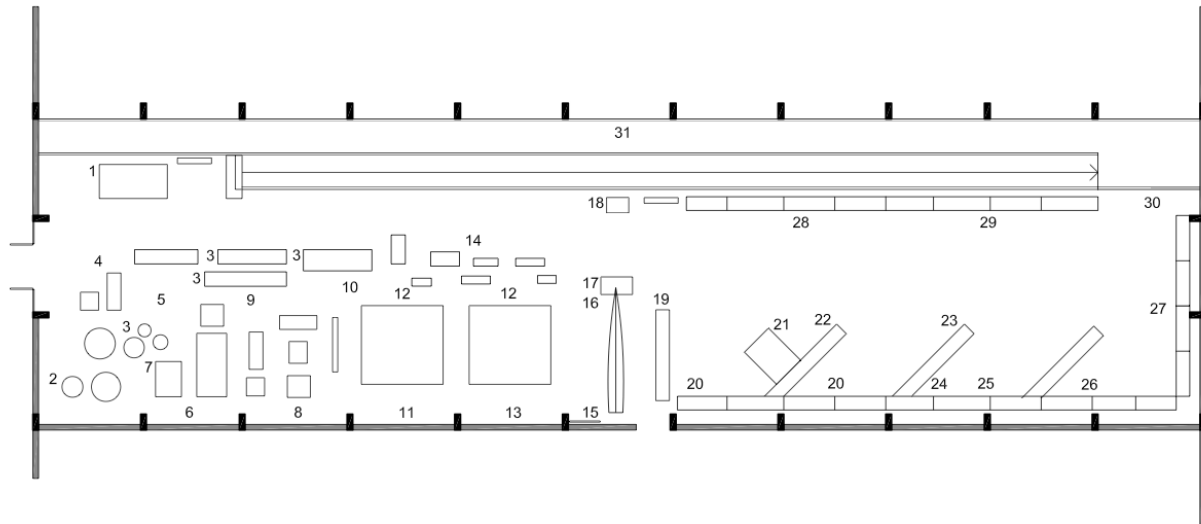
Se em Glauber a opção na montagem do filme é pela sobreposição dos eventos sem ordem cronológica, na montagem expográfica de *Design no Brasil: história e realidade*, a disposição das peças – que vão desde os objetos indígenas, passando pelos objetos *pré-artesanais* de uso popular, e chegando à produção de *design* contemporâneo autoral – usa a cronologia espacial para marcar a ruptura histórica entre o Brasil manufatureiro, o Brasil *pré-artesanal* e o Brasil industrial dos anos 70-80. Essa organização do espaço, ora privilegiando a ordem, ora o caos, é a expressão do pensamento de Lina na época, visando, por um lado, a *acusação* da dura realidade da forma histórica da industrialização brasileira – através do choque provocado pela mescla no espaço entre objetos *pré-artesanais* e industriais – e por outro apontar a possibilidade de um outro desenvolvimento no design nacional, marcado pela expressão minoritária de alguns objetos autorais modernos clivados da *realidade* infeliz da industrialização importada.

3 O episódio em que, ao ser indagado sobre em que ordem deveria dar-se a montagem das imagens captadas para o roteiro do filme *História do Brasil*, Glauber responde: “qualquer uma, a história do Brasil não existe”, é relatado em *Rocha que Voa*, documentário (2007) do filho do cineasta Eryk Rocha.

Bibliografia

- ANELLI, Renato. Os museus de Lina Bo Bardi – museografia e curadoria como estratégia de formação cultural moderna. In: GUIMARAES, Cêça (org.). Anais do Seminário Internacional de Museografia e Arquitetura de Museus. Rio de Janeiro: [s.n.] 2005.
- BARDI, Lina Bo; Cinco anos entre os brancos. O Museu de Arte Moderna da Bahia [escrito na Bahia em 1964], *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, nov.-dez. 1967, p.17
- In: RISÉRIO, Antonio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 247
- In: FERRAZ, Marcelo [org.] ; BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.161.
- BARDI, Lina Bo; Nordeste, *Mirante das Artes*, São Paulo, n.6, nov.-dez. 1967, p.18 [sobre a Exposição Nordeste]
- BARDI, Lina Bo; Planejamento ambiental: “desenho” no impasse; *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, dezembro-fevereiro 1976.
- In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina; Lina por escrito; p.136-141.
- BARDI, Lina Bo; Apresentação da exposição Design no Brasil: história e realidade.
- In: BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo [org.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.236-7.
- BARDI, Pietro Maria; MINDLIN, José; WOLLNER, Alexandre; Design no Brasil: história e realidade (catálogo de exposição); São Paulo: SESC e Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome, 1965. In: ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo. Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber; História do Brasil [Filme]; Brasil/Itália; duração 166’, 1974.
- 8RODRIGUES, Mayra. Exposições de Lina Bo Bardi. São Paulo, 2008. Trabalho Final de Graduação apresentado à FAUUSP. Orientação Prof. Dr. Luciano Migliaccio.
- PEREIRA, J. A. ; ANELLI, R. L. S. . Uma Escola de Design Industrial referenciada no lastro do pré-artesanato: Lina Bo Bardi e o Museu do Solar do Unhão na Bahia. *Revista Design em Foco*.
- RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi. Campinas: [s.n.], 2002. Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Orientação Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes Neto.
- SUZUKI, Marcelo (org.), BARDI, Lina Bo. Tempos de Grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.

IMAGENS



Exposição DESIGN NO BRASIL: história e realidade
Centro de Lazer SESC Fábrica Pompéia, 1982

0 1 5 10m

Obj. Indígenas

1. Cestos, bancos, instrumentos musicais

Objetos utilitários artesanais

2. Alambiques
3. Tachos, pilão de café
4. Macaco de carro de boi, engenhocas de moer cana
5. Rodas d'água
6. Colchas penduradas
7. Barril
8. Prateleiras com utensílios domésticos
9. Vasos
10. Rodas d'água e palha pendurados
11. Ferramentas
12. Cadeiras
13. Utensílios domésticos: candelabros, lamparinas, louças
14. Mobiliário
15. Utensílios domésticos: talheres, grelhas, panelas
16. Piroga do Rio Amazonas
17. Mesa de mármore
18. Mesa com quebra-luzes e globos

Produtos industrializados

19. Mobiliário para escritório
20. Prateleiras com equipamentos de som, telefones, bicicletas, eletrodomésticos
21. Microcomputadores, ampliadores fotográficos
22. Terminais de caixa
23. Cadeiras
24. Luminárias
25. Ferramentas, peças e louças sanitárias
26. Eletrodomésticos e utensílios para cozinha de plástico e metal
27. Vidro
28. Miniaturas de veículos
29. Mobiliário Urbano

Design gráfico

Térreo

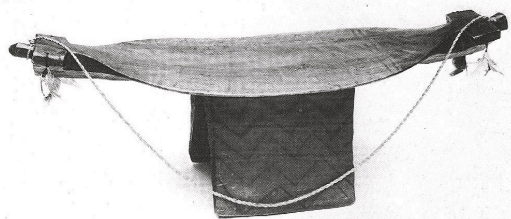
30. Painéis com material gráfico

Nível superior

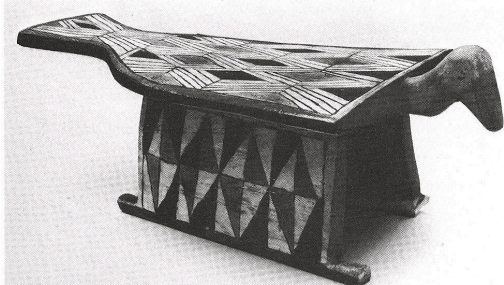
Painéis com material gráfico



acima: vista geral da exposição. In: BARDI, Lina Bo e FERRAZ, Marcelo [org.]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993, p.237.

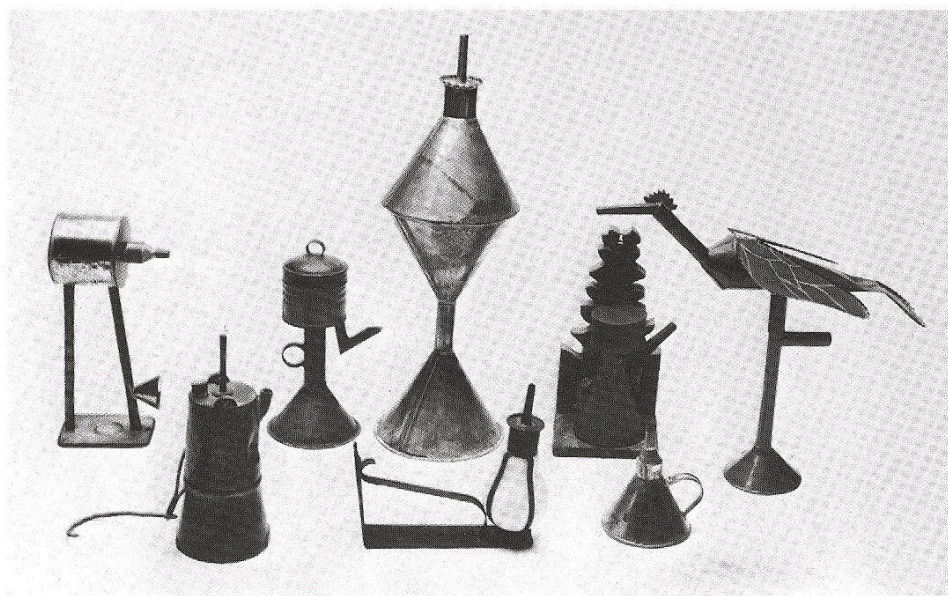


Banco, Índios Karajá, madeira pintada, h. 21 cm.; adapta-se aos ombros para o transporte.



Banco, Índios Kamayurá, madeira pintada, h.22 cm.

16

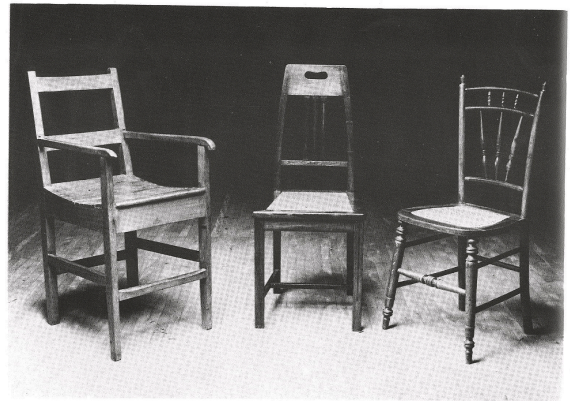


Lamparinas de latas e lâmpadas reaproveitadas e lanterna de minerador.



Ferros de passar, profissionais e domésticos, séc. XIX e XX.

33



Três cadeiras, Bahia e São Paulo, séc. XIX e XX.

44

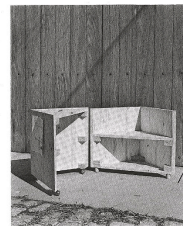
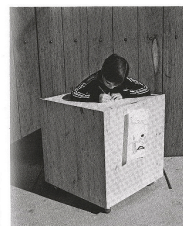


Operários da Fábrica Pellicciari, fundada em Jundiaí 1899, produtora de cadeiras e sofás torneados com torno à água.

45



Cadeira para o auditório do Masp, 1947, jacarandá paulista e couro; poltrona 'Tigela', 1952, metal e couro, des. Lina Bo Bardi.



Móvel escolar 'Caixotinho', 1980, Pinus elliptotis; cadeira projetada para o Centro de Lazer SESC - Fábrica Pompéia, 1980, des. Lina Bo Bardi.

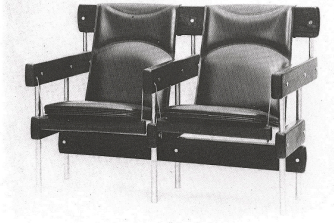
69



Poltrona leve 'Kilin', 1975, madeira e couro, des. Sérgio Rodrigues, produzida por Industrias Reunidas OCA.



Poltrona 'Mole', 1957, madeira e couro, des. Sérgio Rodrigues, produzida por Industrias Reunidas OCA.



Poltronas para auditório, 1965, des. Sérgio Rodrigues.

71



Chuveiro Standart, 1948, liga de cobre cromado, designer Lorenzo Lorenzetti, produzido por Lorenzetti S.A. Industrias Brasileiras Eletrometalúrgicas.



Maxi Ducha, 1981, designer Mario Ferrante Bassetto, produzido por Lorenzetti S.A. Industrias Brasileiras Metalúrgicas.

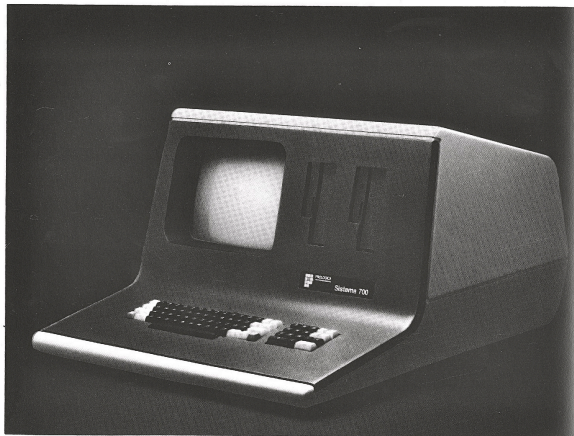


Linha de louça sanitária 'Vogue', 1976, cerâmica vitrificada, designer Sandro Ventura, produzida por Duratex S.A. - Deca



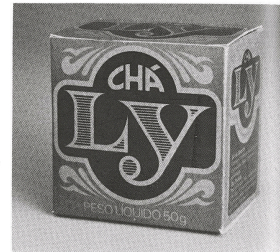
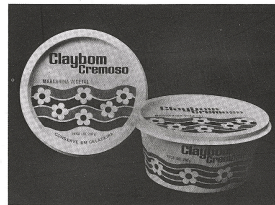
Aparelhos sanitários 'Stylus', 1980, cerâmica esmaltada, produzidos por Celte S.A. Indústria e Comércio.

89



Microcomputador Sistema 700, 1981, designer Sacchi Padovano Associados S/C Ltda., produzido por Prologica Ind. Com. de Microcomputadores Ltda.

96



Embalagens, 1976-1981, DII Publicidade Ltda.

112

A “ERA” ZANINI: UMA REAVALIAÇÃO DA HISTÓRIA DO MAC USP NOS ANOS DE 1963 A 1978

Ana Maria Pimenta Hoffmann¹

Resumo

A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Neste artigo gostaria de apresentar meu acompanhamento destas mudanças na história de alguns museus brasileiros, entre os anos de 1950 e 1970.

Palavras-chave: museologia, arte contemporânea, museus, Brasil

Abstract

Contemporary artistic production is characterized by multiplicity. In order to address the wide variety of choices provided by a great number of work of art, one must also analyze the institutional reviews and critique regarding of these works of art. In this article, I aimed to present my follow up of these historical changes in some important Brazilian museums, in the 1950-70's period.

Keywords: museology, contemporary art, museums, Brazil.

A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Se a arte moderna privilegia a autonomia da forma e rompe com os suportes tradicionais, em especial a pintura sobre tela e a escultura em pedestal, a arte contemporânea articula conteúdos sociais e políticos, e atualiza a inter-relação da arte com a vida cotidiana, gerando uma complexidade não só nas suas formulações, como no próprio sistema das artes.

¹ Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH Unifesp), Brasil

Em 1961, Arthur Danto, em seu texto “O Mundo da Arte” (DANTO:2007), analisa esta implosão colocada pela produção artística contemporâneas. Articulando, ironicamente, a ideia do fim da teoria da imitação, do conceito de *mimesis*, com um novo circuito de ‘uma arte do real’, o autor explicita a atualização do impasse entre o novo – a vanguarda artística –, e a tradição. A arte contemporânea, para Danto, não é somente estética, é ação e processo, sendo que o desenvolvimento de novas estratégias de crítica e de exposição, torna-se um imperativo.

Pouco mais de uma década depois, Lucy Lippard (LIPPARD:1973), analisará como a arte conceitual irá, em um curtíssimo espaço de tempo, proclamar a hegemonia da ideia. Neste sentido, a arte contemporânea, como um todo, atualiza, a partir dos anos de 1960, a crítica institucional colocada por Marcel Duchamp (1887-1968), e a importante libertação do, já secularizado, fazer artístico.

Será dentro dessas novas proposições, colocadas pela arte contemporânea, que delineam-se as contradições de sua presença nos museus de arte.

Para entender o funcionamento dos museus de arte moderna e de arte contemporânea, é fundamental recapitular a importância do Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), como modelo de funcionamento que será copiado em todo o mundo, principalmente nas Américas. Estruturado por departamentos análogos às várias técnicas das artes plásticas, o Moma teve com missão, delegada ao historiador da arte Afred Barr (KANTOR:2002), estabelecer uma narrativa oficial sobre o passado e o presente da arte ocidental. Narrativa comprometida ideologicamente com a emergente elite econômica norte americana. Não será por acaso que esta instituição elegerá Jackson Pollock (1912-1956) como figura central na história da pintura do século XX.

Douglas Crimp, nos meados dos anos de 1980, em uma série de artigos reunidos no livro “Sobre as ruínas do museu” (CRIMP: 2005), verificará o desmoronamento da hegemonia museal no momento em que a fotografia é introduzida dentro do circuito de exposições dos museus de arte. Nestes textos, junto com o questionamento do sistema de construção de uma narrativa sobre arte no museu, é também questionada a crítica e a historiografia da arte formalista.

Os textos dialogam com o paradigmático ensaio “O Tribunal da Fotografia” (PHILIPS: 2003), onde Christopher Phillips analisará o caráter inquietante da fotografia no museu, pela sua origem privilegiada (na pintura) e sua natureza moderna ‘avant la lettre’. Entende-se a fotografia com um campo de conhecimento que estabelece novos paradigmas na criação e difusão de imagens.

Se a função social e cultural dos museus de arte é a reificação da narrativa da história da arte, o lugar da arte contemporânea no museu, é o da crítica institucional. E é nesta chave que se coloca o impasse entre a arte contemporânea e os museus de arte.

Parodiando o emblemático texto de Theodor Adorno, “Museu Proust Valery” (ADORNO, 1998: 173-185), de 1952, onde em breve introdução ao tema dos museus de arte, o autor aponta a semelhança fonética entre museu e mausoléu; podemos dizer que a arte contemporânea no museu articula duas palavras também próximas foneticamente: tradição e traição, esta última entendida como crítica. Ressalto, que Adorno, ao criticar o colecionismo oficial característico do final do século XIX e início do XX, no escopo da sensibilidade do artista, aponta que o que vemos é quem nos olha.

E será nesta chave que Merlaux Ponty criticará o *Museu Imaginário* de André Marlaux (MALRAUX, 2002): uma história dos estilos, antes de consagrar-se nas edições com reproduções fotográficas, encontra-se na eleição afetiva visual de cada um, em especial dos artistas.

Não há dúvida que a arte no museu tem que ser mediada por processos museológicos e curatoriais. Sendo os primeiros, de coleta, pesquisa e difusão, e os segundos de responsabilidade crítica quanto às estratégias adotadas. Tratando-se de arte contemporânea, se faz necessária uma operação epistemológica, uma mudança nos paradigmas museais colocadas pelo modelo departamental e historicista instaurado pelo Moma no final dos anos de 1920.

Uma possibilidade a este aparelhamento do meu, que enfrenta a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, é o estabelecimento de novas estratégias de pesquisa e curadoria, isto é, o museu-arquivo de Hal Foster.

Podemos tomar como emblemática dessa nova situação, a *performace*, e sua documentação, da obra “Eurásia” de Joseph Beuys, na Tate Galery em 1966. Deste caso, o museu é palco, mas também depositário de informações, sejam elas de registros, publicações ou projetos. Em texto-manifesto “No interior do cubo branco”, Brian O’Doroty sentencia :

“A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria “enquadra” a galeria e seus preceitos.” (O’DOHERTY, 2002)

Neste sentido, a arte contemporânea nos museus de arte questiona produtivamente a instituição museal. Cabe ao museu acolhe-la. Este acolhimento passa pela utilização individualizada de teorias, e da adoção de métodos críticos e multidisciplinares.

AS SEIS PRIMEIRAS BIENASIS DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM SP)

Durante as seis primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve um amplo debate junto à imprensa, aos artistas e aos críticos em torno da História da Arte Moderna e da Arte Brasileira – sua tradição, modernismo e novos rumos que estavam sendo tomados.

As primeiras seis bienais foram marcadas pelo caráter inovador, pela integração com as atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, por uma notável produção da crítica de arte. Vale ressaltar que é exatamente neste período, entre 1951 e 1961, que ocorreu um grande desenvolvimento da crítica de arte brasileira, junto com uma maior profissionalização do meio artístico brasileiro. O advento das bienais participa notadamente deste processo, uma vez que as primeiras versões da mostra foram excepcionais, tanto pelo elevadíssimo nível artístico, como pelos aspectos institucionais: organização da mostra, arregimentação dos artistas, curadores e críticos, e seleção e premiação das obras.

A mostra brasileira ganhou lugar no contexto internacional, como bem apontou o crítico Geraldo Ferraz em “Elos de uma cadeia”(FERRAZ, 1960), em que compara a VI Bienal de São Paulo (1961), à segunda mostra de Kassel (1959) e à XXX Bienal de Veneza (1960). Gostaria de citar dois exemplos que me parecem relevante neste contexto da função social das Bienais no processo de acolhimento da arte contemporânea: a II e a VI Bienal, de 1952 e 1961, respectivamente.

Em 1961, a Bienal comemorava 10 anos de existência com uma mostra de grande proporções e com a direção artística do crítico de arte Mario Pedrosa. Polêmica, a VI Bienal teve caráter marcadamente museológico, imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais.

Mario Pedrosa, na sua atuação como crítico de arte, nas palavras de Otília Arantes, é uma exceção do ambiente brasileiro, tendo nesta ocasião, uma oportunidade de defender de uma forma bastante objetiva suas ideias que neste momento estava já maduras, depois de amplo debate

ocorrido no ambiente da crítica de arte durante os anos de 1940 e 1950. A Bienal de São Paulo, como instituição de arte, tinha amadurecido seu formato, e contava com prestígio nacional e internacional. Ao fazer um “balanço das Bienais anteriores” com “salas especiais dos principais artistas laureados nas primeiras bienais”, Mario Pedrosa também procura, por um conjunto das Salas Especiais, fazer uma reflexão em torno da História da Arte Ocidental e não ocidental, em torno do modernismo brasileiro e em torno da Bienais.

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP (MAC USP)

Gostaria de fazer um breve histórico da história da primeira direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fundado em 1963, em função da doação do acervo pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho e do recém extinto MAM SP para a universidade.

Para assumir a direção do MAC USP foi chamado o historiador da arte Walter Zanini, que este a frente da instituição de 1963-1978(AMARAL, 1988). Neste período, chamada de “era Zanini”, ao lado do acervo que constituía-se primordialmente de arte produzida na primeira metade do século XX e nos anos de 1950, foram realizadas inúmeras exposições de arte contemporânea, promovendo a entrada no museu desta produção recente, assim como de um intenso debate entre historiadores, críticos e artistas sobre a relação do museu e da arte atual. Destaco as mostras *Jovem Arte Contemporânea* (as JACs), que ocorreram de 1967 a 1974, *Prospectiva 74*, com a participação de 150 artistas, e *Poéticas Visuais*, de 1977 com 201 artistas, ambas organizada pelo artista Julio Plaza e por Walter Zanini.

Sintomaticamente temos notáveis exposições de fotografias como *Cartier Bresson: fotografias recentes* (1970), *Fotógrafos de São Paulo* (1971), *Um Fotógrafo Desconhecido* (1972), com textos de Claudia Andujar, Jorge Love e Maureen Bisilliat, e *70 Fotos de Brassai* (1974), com texto de John Szarkowski, então curador de fotografia do Moma.

Procurei com este breve relato, demonstrar a pertinência das ações ocorridas neste importante museu na gestão do professor Walter Zanini, e de seu antecessor, o MAM SP, e destacar o seu modelo de atuação institucional no campo museal, conciliando as atividade de guarda, pesquisa e difusão, com as atividades de crítica, e da fruição proporcionada pela produção artística de seu

tempo, ou em outras palavras, pela arte contemporânea. Nestas ações o museu contou com a participação de críticos de arte, historiadores e artistas, cumprindo o papel mencionado no início do texto: o acolhimento da arte atual no museu de arte pela utilização crítica das estratégias de curadoria.

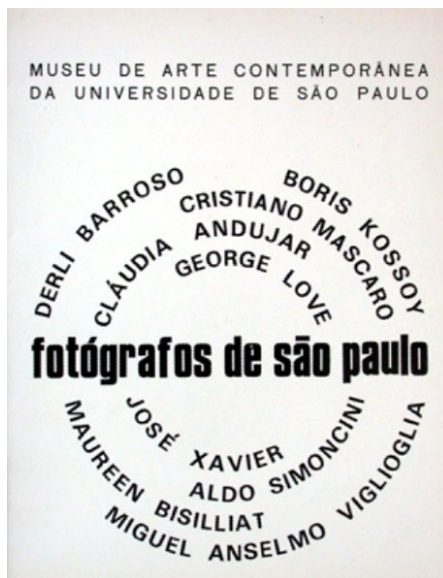
Bibliografia

- ADORNO, Theodore W. Museu Valery Proust. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- AMARAL, Aracy A. *Perfil de um acervo*. São Paulo: Mac/techint, 1988.
- CRIMP, Douglas. Lawler, Louise (fot). Santos, Fernando (trad). *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo, Martins: Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In D'OREY, Carmo. *O que é a arte?* Lisboa: Dinalivro, 2007.
- FERRAZ, Geraldo. *Elos de uma cadeia*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 30.07.1960
- GULLAR, Ferreira. *II Bienal de São Paulo: cubismo e futurismo*, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 12/01/1954.
- KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- LIPPARD, Lucy R.. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Londres: Studio Vista, 1973.
- MALRAUX, André. Saint-Aubyn, Isabel (trad). *O museu imaginário*. Lisboa, Edições 70, 2000.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).
- O'DOHERTY, Brian; MCEVILLEY, Thomas. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PHILIPS, Cristopher. El Tribunal de la fotografía. In : *Indiferencia y Singularidad*. (eds.) Glòria Picazo/ Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

IMAGENS



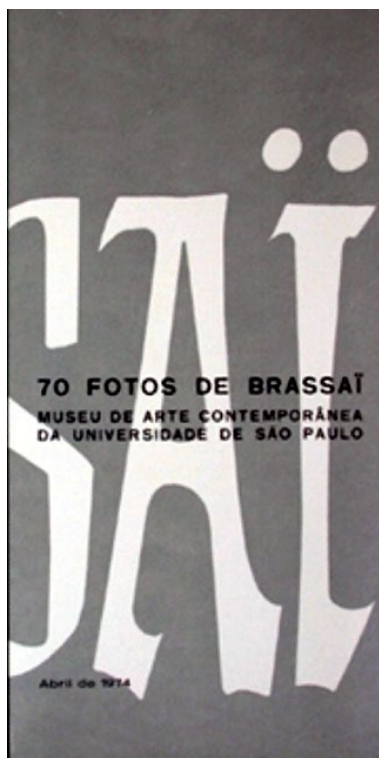
Capa do catálogo da exposição *Cartier-Bresson: fotografias recentes*, MAC USP, 1970



Capa do catálogo da exposição “Fotógrafos de São Paulo”, MAC USP, 1971.



Capa do catálogo da exposição *Um Fotógrafo Desconhecido*, MAC USP, 1972



Capa do catálogo da exposição 70 Fotos de Brassai, MAC USP, 1974



Capa do catálogo da exposição *Prospectiva 74*, MAC USP, 1974



Capa do catálogo da exposição *Poéticas Visuais*, MAC USP, 1977

HIPÓCRATES E ARTEMIDORO: AUTORES INSUSPEITOS NUMA “NAÇÃO DE CRÍTICOS DE ARTE”

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros¹

Segundo um argumento proposto por Oscar Wilde, se os antigos gregos não nos legaram nenhuma crítica de arte isso se deve ao fato deles terem constituído em si mesmos uma nação de críticos artísticos. (WILDE, 1992, 99-100) Pois, a estética teria sido incorporada de maneira tão profunda à existência que qualquer ato ou mesmo atitude já era o suficiente para exercer crítica de arte. As obras de arte seriam, assim, apenas congelamentos ou condensações do viver – isto é, do fenômeno máximo da estética.

O presente artigo, em paralelo ao argumento wildiano, vem buscar reflexos dessa “nação de críticos de arte” em autores helenos que não tiveram relação íntima ou interesse especial pelas produções artísticas de seus tempos. Essa comunicação apresenta como objetos de estudo duas obras: o *Corpus hippocratium*, conjunto textual atribuído a Hipócrates de Cós, e a *Oneirokritica*, compêndio de Artemidoro de Daldis mais conhecido pelo título latinizado de “A Interpretação dos Sonhos”. O interesse em tais obras decorre das afirmações de seus respectivos autores de que suas atividades também seriam “artes”, ou seja, a “arte da medicina” e a “arte da leitura dos sonhos”.

“A vida é curta, a Arte é longa, a ocasião fugidia, a experiência enganadora, o julgamento difícil. É preciso fazermos, não somente o que é conveniente, mas, fazermos também com que o doente, os assistentes e as coisas exteriores concorram para isto.”
(HIPÓCRATES, 2007, 45)

Hipócrates (460-377 a.C.) é ainda hoje considerado o “pai da medicina” ocidental, exercendo influência tão ampla que os médicos contemporâneos ao se formarem ainda prestam o célebre Juramento de Hipócrates.² O sábio de Cós foi contemporâneo da áurea Era de Péricles (séc. V

1 Professor do Departamento de História da Arte – UERJ. Bacharel em História da Arte, e Mestre em História e Crítica de Arte pela UERJ.

2 Entretanto cabe a observação de Eduardo Putman Tanco de que “O Juramento Hipocrático tem sido violado com uma maior frequência e maldade que o Decálogo de Moisés”. (HIPÓCRATES, 2007, 128).

a.C.), na qual a cidade de Atenas figurou como centro do mundo abrigando uma seleção de notáveis entre filósofos, políticos, cientistas e artistas. Era a geração socrática, acompanhada de artistas como Sófocles, no teatro, Zêuxis, na pintura, e Fídias, na escultura. Nesse contexto, a filosofia médica também se desenvolveu largamente.

No que concerne à medicina do quinto século a.C., é atribuída a Hipócrates a responsabilidade de ter elevado esse ofício às questões filosóficas mais profundas. Até então era amplamente difundido o pensamento médico “superticioso”, o qual atribuía as enfermidades questões divinas, religiosas ou mágicas, e segundo o qual o papel da medicina era reestabelecer, conforme a possibilidade, a paz do enfermo com os deuses. Porém, nessa Idade dourada da Grécia surgiram duas escolas médicas. A primeira, localizada em Cnido, rebatia o pensamento supersticioso compreendendo as enfermidades como reações físicas a motivações também físicas. E sendo assim, os tratamentos deveriam ser alopáticos, por meio de infusões, drogas materiais, ou mesmo cirurgias. Portanto, em comum essas duas escolas, a supersticiosa e a de Cnido, compreendiam a medicina analiticamente e por atribuições de causa e efeito – a primeira de modo sacerdotal, e segunda à maneira científica. Por sua vez, Hipócrates foi o criador da escola médica de Cós, chamada “sintética”, reverenciada por equilibrar a polarização analítica e dogmática. Para a escola de Cós, não cabiam aos deuses as responsabilidades médicas contrariando-se absolutamente a teurgia. O caso mais emblemático refere-se à epilepsia, a qual Hipócrates rechaçava a idéia de possessão divina e a estudou pelo viés filosófico.³ Porém, o mestre de Cós também fazia relativizações severas sobre escola de Cnido, vista como radical. Hipócrates entendia esses dois modelos médicos como exagerados e perigosamente dogmáticos cada um a sua maneira, sem que constituíssem uma medicina filosófica, ou artística. O sábio de Cós propôs o problema médico de um ponto de vista muito mais profundo e delicado, filosófico e estético: “*não há enfermidades, mas enfermos*” (HIPÓCRATES, 2007, 130-131).

A originalidade da escola de Hipócrates está na concepção da teoria humoral. Segundo essa teoria todo ser humano é composto por quatro humores – sanguíneo, bilioso, fleumático, e linfático – que enquanto harmonizados expressam-se em um ser saudável, porém quando desarmonizados expressam-se através de alguma enfermidade correspondente à desarmonia do ser. Assim, todas as

3 Assunto amplamente discutido no tratado hipocrático “Da Doença Sagrada”.

doenças seriam encenações ou apresentações das ações dos humores, ou melhor, seus símbolos, suas manifestações existenciais. Essa teoria concebe a Vida em si e a natureza mesma como as potências reguladoras de maneira que qualquer enfermidade só poderia ser tratada pela própria natureza correspondendo a um processo de rearmonização vital; sendo o médico e todo suposto medicamento apenas um meio, um canal para tal processo. Disso resulta a grande diferença da escola de Cós: a necessidade imperiosa do método analógico baseado no enfermo, ao invés do processo analítico fundado na enfermidade. Para Hipócrates, para que se perceba que expressão a enfermidade é ou encena, é preciso estudar cada enfermidade em sua totalidade, porém a partir do enfermo, considerando sua história de vida, cultura, função social, hábitos, dieta, e local de origem, além das razões exteriores como o clima e a estação do ano relacionados à enfermidade.

A medicina hipocrática caminha através do pensamento analógico e metafórico para a crítica estética fundada no paciente. É particularmente interessante perceber como as alturas filosóficas de Hipócrates negam um absolutismo natural que se estabeleça como um dogma comportamental com a finalidade de um único modelo de saúde ou de corpo saudável. O sábio de Cós compreende variações da “harmonia humoral” relativas a cada indivíduo. Não só o diagnóstico clínico de um enfermo deve ser baseado no próprio enfermo, como o próprio estado de saúde deve ser caracterizado pelo indivíduo ao invés do médico. Assim afirma: *“devem ser preferidas as bebidas e as comidas de qualidade inferior, embora, porém mais saborosas, às melhores, porém menos agradáveis ao paladar”* (HIPÓCRATES, 2007, 60), isto é, assim como não há um gosto geral, não há uma dietética geral que sirva a todos, mas apenas dietas relativas e acertadas a cada indivíduo conforme seu apetite e elaboração estética.

Os exemplos dados por Hipócrates são curiosos, pois muitas das vezes não apresentam qualquer evidência científica ou fisiológica e, no entanto, dificilmente abolem a estética como exame médico. Os mais simples estão em generalizações e associações climáticas como: *“nas estações regulares, tudo se processando a seu tempo, as doenças são regulares e seu curso normal, fácil; nas estações irregulares elas são irregulares e de cura difícil”* (HIPÓCRATES, 2007, 60). Outra analogia básica aos quatro humores, estações e elementos é que o excesso de um elemento se combate com outro antitético, como no caso do fogo e da água: *“regimes líquidos são convenientes a todos os febricitantes”* (HIPÓCRATES, 2007, 50). Contudo, os exemplos mais evidentes da

medicina como exame estético, como comentário crítico e literário podem ser encontrados nos aforismos referentes às grávidas: “*Se uma mulher grávida tem grande diarreia, deve-se temer que aborte*”, ou “*é favorável o espirro que sobrevem em uma mulher em acesso histérico ou em parto laborioso*”, ou “*em uma mulher grávida, se os seios murcham repentinamente, significa que vai abotar*” (HIPÓCRATES, 2007, 92); e por fim um dos mais impressionantes: “*se uma mulher, grávida de gêmeos, murcha subitamente um dos seios, abortará de um dos fetos; se é o seio direito que murcha, abortará um feto masculino, se o seio esquerdo, um feto feminino*” (HIPÓCRATES, 2007, 93).

Essa diagnose estética é de tal dimensão na medicina de Cós que, ao menos uma vez, Hipócrates teria realizado um diagnóstico onírico. O caso teria ocorrido numa viagem da Hipócrates à cidade de Abdera para curar o filósofo Demócrito, que era tomado pelos cidadãos como louco por rir de tudo e de todos. Demócrito havia se retirado do convívio social, vestia-se como mendigo e passava as horas estudando cadáveres animais. O caso é relatado em cartas supostamente trocadas entre os personagens em questão.⁴ “*Durante toda a noite refleti sobre Demócrito, aquele que passa a noite acordado, e no começo da manhã deixei-me levar por um sonho fantasioso*” (HIPÓCRATES, 2011, 43), conta Hipócrates sobre a noite anterior à sua viagem com fins médicos para Abdera. O médico conta que nesse sonho ele enxergou a figura de Asclépio adentrando as portas de Abdera. O deus médico então teria mostrado ao discípulo humano a real situação: a deusa Verdade [Aletheia], em forma de mulher, estava junto de Demócrito, enquanto a deusa chamada Opinião [Doxa] habitava junto aos abderitas. Assim, o sábio conclui: “*ao acordar, tratei de interpretar o sonho e percebi que Demócrito não precisava de médico, pois o próprio deus terapeuta o afastava disso, não havendo nenhuma doença a ser tratada. A verdadeira saúde está com Demócrito, e doentia é a opinião dos que habitam em Abdera*” (HIPÓCRATES, 2011, 44). Conforme o relato lendário, após o sonho Hipócrates teria realizado a viagem, teria se encontrado com o filósofo risonho e teria comprovado que o sonho tivera o desfecho exato. Apesar dos modos e da aparência de Demócrito, sua própria natureza estava perfeita e era consoante à sua imagem, segundo Hipócrates, e não cabia a ninguém mais querer regulá-la ou reordená-la.

4 As cartas são provavelmente um exercício de retórica de discípulos da escola de Cós baseando-se nas filosofias de Hipócrates e Demócritos, bem como nas narrações lendárias. Mais em: *Sobre o Riso e a Loucura*. São Paulo: Hedra, 2011.

A *Oneirokritica* (*juízos ou interpretações dos sonhos*) foi publicada pela primeira vez sete séculos após Hipócrates, isto é, em fins do século II d.C., praticamente servindo de arauto a filosofia neoplatônica desenvolvida por Plotino – portanto na outra ponta do ciclo filosófico da antiguidade helênica. Artemidoro de Daldis nasceu em Éfeso, sede do famoso santuário de Ártemis (daí seu nome: “adorador de Ártemis”) e conhecida como a pátria de Heráclito. Viveu na segunda metade do século II e temos notícias dele por meio de alguns autores de seu tempo, como Galeno, o dedicado estudioso da medicina hipocrática.

A *Oneirokritica* é a única obra que nos chegou de Artemidoro, e é reconhecida pelos seus valores histórico, literário e psicanalítico – tendo sido *considerada por Freud uma das mais importantes no assunto* (ARTEMIDORO, 2009, 10). A propósito, a obra máxima de Freud, considerada pelo próprio como seu livro mais importante, é *A Interpretação dos Sonhos*, publicada no final de 1899 com a data de 1900, a pedido do “pai da psicanálise”. Assim, poderia-se dizer que, se Hipócrates é o “pai da medicina”, Artemidoro poderia ser o avô da psicanálise, embora seus métodos e motivações estivessem muito mais próximos da lógica hipocrática do que freudiana.

Conforme o sábio de Cós, Artemidoro compreendia a arte da leitura dos sonhos como um exame estético fundado em analogias, em figuras de linguagem em geral. Dessa forma, estabeleceu um erudito compêndio sobre seu ofício, após anos de estudos, leituras e prática empírica. A *Oneirokritica* é uma espécie de enciclopédia onírica, ou mesmo um dicionário de sonhos. Contudo, ao fundo, a obra de Artemidoro tem um caráter mais sofisticado do que a mera coleção de sonhos e interpretações. O mestre de Daldis redigiu praticamente uma gramática do funcionamento estético onírico, e nisso reside a seu alto mérito – reconhecido por Freud. Entretanto, se para o psicanalista austríaco os sonhos eram manifestações metamorfos de impulsos e desejos reprimidos, isto é, causados por indivíduos traumatizados, para Artemidoro o sentido dessa arte é o oposto. Segundo o grego, “o sonho é um movimento ou uma modelagem polimorfa da alma que significa o bem ou mal que virá com os acontecimentos futuros” (ARTEMIDORO, 2009, 10), portanto, não uma

imagem reprimida inconsciente, mas sim uma imagem do “mais-que-consciente” a ser realizada num futuro distante ou próximo. Para ele, os sonhos oníricos⁵ enunciam e influenciam os eventos depois do sono, ao contrário da análise freudiana que entende os sonhos como influenciados pelos eventos reprimidos e enrustidos.

Esclarecidos os termos gerais, restam os particulares. Artemidoro concentrou a leitura dos sonhos nas expressões analógicas, como jogos: jogos de palavras, jogos de imagens, jogos de referências pessoais ou culturais – algo semelhante ao que chamaríamos hoje de simbolismo onírico. Ele não divide e analisa os sonhos, mais busca a integridade literária do fenômeno relacionando a estética do sonho com a estética do sonhador, isto é, suas características como indivíduo.

“Será útil, e não apenas útil mas necessário, tanto para quem sonhou quanto para quem interpreta, que o onirocrítico saiba quem é o sonhador, qual o seu ofício, qual a sua origem, o que possui como fortuna, qual a sua condição corporal e que idade tem. É preciso examinar o próprio sonho e seu conteúdo, pois uma pequena adição ou subtração é suficiente para mudar seu desfecho” (ARTEMIDORO, 2009, 32).

Deve haver consonância entre a visão interior do sonho e a vida do sonhador, numa fusão estética para um evento futuro. Para Artemidoro o sonho em si mesmo não tem significado preciso, assim como as enfermidades não o tem segundo Hipócrates: são os sonhadores e os enfermos que corroboram um exame, que configuram, senão um significado, um sentido estético para esses eventos polimorfos da Vida, da natureza, da alma. *“A medicina e a adivinhação tem muitas coisas em comum, sobretudo por serem duas artes cujo pai é Apolo”* (HIPÓCRATES, 2011, 44). E nesse sentido vale ressaltar o foco dessas artes no indivíduo, na experiência pessoal, característica apolínea por excelência exatamente conforme escreveu Nietzsche:

“Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a medida no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do ‘Conhece-te a ti mesmo’ e ‘Nada em demasia’.” (NIETZSCHE, 2010, 37)

5 Artemidoro faz uma distinção entre dois tipos de sonhos. O primeiro é o “sonho simples” [enupion], “o sonho durante o sono”, que só tem influência enquanto dura o sono. São os sonhos banais, simples re-encenações ou aparências de eventos ocorridos no cotidiano ou segundo a expectativa do sonhador. A outra categoria de sonho é onírico [oneiros], isto é, aquele que tem influência depois do sono, enunciando um movimento do real, um evento do devir. Portanto, conforme resume o sábio de Daldís, o sonho simples significa coisas presentes, enquanto que o sonho onírico significa o futuro. (ARTEMIDORO, 2009, 21-22)

O resumo dessas filosofias críticas estéticas talvez seja a palavra “entrelaçamento”. Para Artemidoro, todo entrelaçamento onírico culmina numa forma futura, ao que ele chama “*desfecho*”. E é interessante notar como também Hipócrates considera as enfermidades como desfechos de entrelaçamentos estéticos variados, mas também como entrelaçamentos que culminarão em desfechos outros, como a morte ou cura.⁶ Assim, ambos concentram-se na prognose, conforme os exemplos de Hipócrates, já comentados, e os exemplos do mestre de Daldis a seguir.

Os casos relatados por Artemidoro são vários e curiosos, dentre eles destacamos esse por sua função exemplar:

“quando muitas pessoas têm o mesmo sonho o desfecho será diferente para cada uma delas, pois não estarão vivendo nas mesmas circunstâncias; (...) Por exemplo, alguém sonhou que perdeu o nariz: ora, acontece que era um comerciante de perfumes e perdeu seu estoque de perfumes, sendo obrigado a parar de vender porque perdeu o nariz: privado do órgão que permitia que controlasse as mercadorias não poderia mais fazer comércio de perfumes normalmente. A mesma pessoa, tendo abandonado seu comércio, sonhou que não tinha nariz. Foi pega em flagrante delito de falsa escritura e teve que fugir de sua pátria, pois uma ausência desonrava seu rosto e o rosto é símbolo da honra e do gozo dos direitos civis. A mesma pessoa caiu doente e sonhou que não tinha mais nariz: morreu pouco depois, pois os crânios dos mortos não têm narizes. Pois bem, na primeira vez, o sonho foi para ele mesmo na condição de comerciante de perfumes e teve seu desfecho relacionado aos perfumes; na segunda vez, foi para ele na condição de titular de direitos civis, referindo-se à sua situação civil; na terceira vez o sonho relacionou-se ao próprio corpo na condição de doente: assim, o mesmo sonho, para o mesmo indivíduo, teve desfechos diferentes por três vezes.” (ARTEMIDORO, 2009, 218).

Exemplo similar é o das sete mulheres grávidas que tiveram o mesmo sonho tendo cada uma delas um desfecho diferente a partir de suas próprias circunstâncias. Todas elas sonharam que davam à luz uma serpente. Assim, o filho da esposa de um sacerdote tornou-se hierofante, pois a serpente era sagrada na Grécia e participava dos mistérios. Já o filho de outra grávida “*tornou-se um devasso e violentou várias mulheres*”, pois “*a serpente tenta escapar dos olhares daqueles que espionam enfiando-se nos buracos mais estreitos*”, e ademais, a mulher grávida em questão “*era bastante lasciva e se prostituía*” (ARTEMIDORO, 2009, 237). Ainda outra mulher, que estava doente quando do sonho, teve um filho que ficou paralítico, pois a serpente se arrasta com todo o corpo. E assim segue-se a narrativa de Artemidoro a cada uma das setes grávidas.

⁶ Embora ele nunca use tal palavra, “desfecho”. Contudo, afirma o Corpo Hicrático: “*não existe [uma arte] que não seja vista por meio de alguma forma [eidos]. Creio que os próprios nomes são atribuídos por meio das formas*”, e “*A arte em seu potencial é mais digna de admiração quando revela uma doença não evidente do que quando cura doenças consideradas incuráveis.*” (HIPÓCRATES, 2011, 76 & 84-85)

Por fim, para estabelecer uma possibilidade de integração desses autores estéticos, partícipes daquela “nação de críticos de arte”, seriam interessantes alguns comentários sobre o um evento narrado na tragédia *As Coéforas*, de Ésquilo, a segunda peça da trilogia da Oresteia. Nessa tragédia ática a rainha Clitemnestra é atormentada por um mesmo pesadelo desde que assassinou o marido e herói Agamémnon, o pai de seus filhos. Ela sonha que pariu uma serpente, e que acaba por criá-la como se fosse uma criança. Entretanto, toda vez que a cria lhe suga o leite traz junto sangue. Quando Orestes, o filho amargurado da rainha, toma conhecimento desses pesadelos, tal qual Artemidoro ele mesmo interpreta precisamente o desfecho trágico:

“Eis como o entendo e o ajusto à realidade. Se a serpente, saída do mesmo seio que eu, foi enfaixada como uma criança, se mamou no seio que me nutriu e misturou o sangue ao doce leite de minha mãe, enquanto ela gemia apavorada pelo que lhe estava a acontecer, penso que será necessário, já que pariu um tal monstro, que morra de morte violenta e que eu, transformando-me em serpente, a mate, como nos revela o sonho.”
(ÉSKUÍLO, 2002, 199-200)

Também Hipócrates examina de maneira semelhante: *“Nas mulheres uma congestão de sangue nas mamas indica loucura”* (HIPÓCRATES, 2007, 130-131), por razões evidentemente estéticas e em perfeito acordo com os exames de Artemidoro e de Ésquilo. E o exemplo último que, a partir da mesma situação estética, corrobora essa nação de críticos é o pintor Aristides de Tebas, lembrado por Plínio: *“de suas obras uma é um bebê que, na tomada de uma cidade, engatinha para os seios da sua mãe mortalmente ferida; vê-se que a mãe percebe e teme que, exaurido o leite, ele mame sangue”* (PLÍNIO, 1996, 328)

Os dois autores aqui apresentados sugerem ousadias críticas sem iguais ao compreenderem cada indivíduo como uma espécie ou tipo de configuração museológica ambulante, carregando em si todos esses processos e eventos estéticos atualizados em sua própria forma total, em sua experiência de vida. Eles imaginaram gramáticas literárias e estéticas de exames da vida e da realidade a partir de cada ser, numa espécie de monadologia – relativizando qualquer absolutismo analítico ou mesmo acadêmico, e concentrando toda crítica artística na experiência individual. A partir desses apontamentos, a aplicação prática (supostamente bem-sucedida) dessas duas “artes” na vida dos

consulentes suscita a questão desenvolvida por Lessing sobre as fronteiras artísticas: qual a relação íntima entre mimesis e tradução, tendo como suporte a experiência pessoal [*erfahrung*]? Em outras palavras, é o problema de representar um mesmo “fato estético” em diferentes suportes artísticos (pintura, escultura, poesia...), com o decisivo agravante: Hipócrates e Artemidoro presumem a Vida como o suporte artístico por excelência, onde se revelariam todas as mimesis e traduções estéticas, onde inevitavelmente se convertem os processos críticos e artísticos de “*uma nação de críticos de arte*”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARTEMIDORO. *Sobre a Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ÉSQUILO. *Teatro Completo*. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

HIPÓCRATES. *Aforismos*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Sobre o Riso e a Loucura*. São Paulo: Hedra, 2011.

LESSING, G. E. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PLÍNIO, o velho. “*História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça*”. In: *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP. 1996.

SEFÉRIS, Giórgios. *Nota sobre Artemidoro de Daldis*. In: *El Estilo Griego III – Todo está lleno de dioses*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

WILDE, Oscar. *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ENTRE EXPERIMENTAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO: AS FOTOGRAFIAS DE REVERT KLUMB

Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior¹

Revert Henry Klumb, alemão de Berlim, instalou-se na cidade do Rio de Janeiro entre 1852/1853, onde se associou com o pintor francês François Moreaux e começou a fotografar retratos. Pouco tempo depois, em 1855, seu nome sozinho apareceria no “Jornal do Commercio”, informando que além de dominar a “arte do daguerreótipo”, produzia retratos “sobre papel, vidro, marfim” e executava “vistas de chácaras, monumentos” e reproduções de “pinturas, gravuras, plantas de arquitetura, etc.”² Em 1864, já com sucesso profissional e sócio do estabelecimento “Photographia Brasileira”, anunciava que era fotógrafo do Imperador D. Pedro II e de suas filhas, participando que além da especialidade em retratos possuía “grande sortimento de vistas para álbuns e stereoscopos”, produzia “vistas sobre encomendas” e ensinava a “arte photographica”.³ Alguns anos depois, transferia-se para Petrópolis, cidade serrana fluminense, próxima à corte, onde se tornaria professor de fotografia da Princesa Izabel e um dos fotógrafos preferidos da Imperatriz Thereza Christina.

Pode-se afirmar que Klumb foi o pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil, e um dos que iniciaram este gênero de imagem fotográfica em todo o mundo, pois as estereoscopias em papel albuminado produzidas por ele na corte, em Petrópolis e em Juiz de Fora, entre os anos de 1855 e 1865, estariam entre os primeiros exemplares.⁴ Em se tratando do Rio de Janeiro é possível observar o quanto percorreu a cidade. Em alguns momentos aproximando-se do roteiro previamente estabelecido pelos artistas-viajantes, em outros, afastando-se por completo, não só em relação aos locais visitados, como também da temática criada nos locais. Tanto nas pequenas fotografias estereoscópicas, quanto nas imagens sobre grandes chapas de colódio existem interessantes e inéditas temáticas, assim como opções estéticas, pouco comuns em seu tempo, mas adotadas nas composi-

1 Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia/UFF; doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

2 Jornal do Commercio, 02 e 03/11/1855, p. 4.

3 Jornal do Commercio, 09/10/1864, p. 4.

4 As fotografias estereoscópicas de Klumb são do formato de 7,2 x 7,0 cm e raras são as imagens em que ele identifica a data de realização, o que torna difícil precisar a época de um bom número delas, contudo alguns indícios históricos, de sua biografia e da própria cidade do Rio de Janeiro, permitem que se estabeleça este limite, de cerca de dez anos.

ções. Esteve no centro, mas também no subúrbio, nas cercanias da cidade e inclusive na Floresta da Tijuca, antes do seu reflorestamento. Na verdade fotografou a cidade em sua configuração bem antiga e antes de passar por algumas reformas urbanísticas. Tal fato torna suas imagens muito importantes para a história da urbanização e das transformações da arquitetura no Rio de Janeiro. Por elas é possível observar a cidade já sede do Império, porém com feições coloniais, casario baixo, ruas estreitas, vida cotidiana mais para uma província do que para uma corte, entretanto com uma beleza natural indiscutível.

Em 1860, já completamente à vontade na foto-documentação da cidade, Revert Klumb, decide participar da Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial, tendo exposto 15 fotografias com as mais diferentes temáticas, sendo seis retratos; duas imagens do dique da Ilha das Cobras; duas reproduções de estátuas de gesso; três imagens da Floresta da Tijuca; um quadro contendo imagens estereoscópicas e três cartões de visita; uma imagem das margens do Rio Paraíba, em Campos. Recebeu, como premiação pelo conjunto da obra, uma menção honrosa.

Objeto de uma avaliação atenta de um crítico da época, Klumb foi considerado um autêntico fotógrafo no Rio de Janeiro, na medida em que algumas das imagens apresentadas possuíam “grande vigor, energia e perfeição dos contornos”, além dos planos serem “bem determinados”.⁵ Não devemos esquecer que nesta época os parâmetros especificamente fotográficos, ou seja, aquilo singular a expressão visual desta imagem, não era explorado de forma totalizante. Havia sempre uma comparação íntima e regular com os cânones da pintura acadêmica e de certa forma, sob estes, a fotografia era interpretada e julgada.

Mas não é só sobre este viés “pictorial” que parte da obra de Klumb, em especial aquela produzida na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1855 e 1862, deve ser compreendida. Consideramos que a originalidade da expressão fotográfica de Klumb, em muitas das fotografias que produziu, explicita que esta imagem é muito mais do que uma técnica de “reprodução de visualidade” ou um tipo específico de representação “objetiva” do real. Ela também se direciona para uma estética mais fotográfica, por assim dizer. Só deste modo podemos compreender algumas das suas imagens feitas, em pleno ambiente urbano, a partir de um referente que já lhe era oferecido, mas que Klumb fazia questão de alterá-lo fotograficamente, seja pelo tipo de enquadramento, seja

5 Diário do Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1861, p. 1.

pela composição formal. As imagens produzidas em ambientes que estão em plena transformação espacial, grandes áreas a serem construídas, repletas de estruturas de ferro, com volumosos canos de diferentes tipos, enormes quantidades de madeira e pedra, exigem do fotógrafo uma singular prospecção diante do espaço e das formas que se situam frente à sua câmera.

Seu pensamento visual, aproveitando cada oportunidade oferecida, dialogava com seu tema. Procurava posicionar a câmera no ponto ideal para que, partir dele, a síntese criativa se estabelecesse. Se em algumas imagens não houve preocupação alguma com rigores formais, distorções das linhas e planos fora de foco, em outras, fez questão de estruturar, de maneira sofisticada, a fotografia que queria criar. A fotografia da Fábrica de Gás do Barão de Mauá (foto 1) e a fotografia do canteiro de obra na City Improvement (foto 2) estão dentro destas características.

Outro caminho de experimentação criativa que Klumb trilhou enquanto esteve na cidade do Rio de Janeiro foi na direção de certa foto-documentação da vida cotidiana e corriqueira do carioca da época. São imagens precursoras de temáticas que somente décadas mais tarde estariam presentes na visualidade oferecida por diferentes fotógrafos que perambulariam pela cidade na busca de instantâneos.

Produzir imagens assim demanda de Klumb, num primeiro momento, caminhar pela urbe e certo fascínio pelo movimento e circulação. Observando com atenção e fazendo uma fotografia que exige realmente o ver, este fotógrafo rondava pelas ruas com sua câmera pronta pra resgatar cenas banais, situações fugazes ou gestos sem importância, que marcariam a singularidade de cada instante no seu tempo. Num segundo momento, parece que queria querer afastar do seu ato fotográfico qualquer indício de premeditação para transformá-lo num exercício de libertação do “olhar acadêmico”. Fica muito difícil afirmar que esta forma de agir estivesse inserida em um programa estético definido, mas com certeza era uma prática que se tornou na história da produção de imagens bastante fotográfica.

Na aventura de uma boa mirada existem fotografias exclusivas do seu tempo e destacamos duas: uma do chafariz do Mestre Valentim, na Praça XV em que se vê escravos lavando roupas (foto 3) e uma outra, em detalhe, de uma pessoa se enxugando em uma represa na Floresta da Tijuca (foto 4). Esta última é tão inusitada, que não possui qualquer imagem parecida em toda a história da fotografia brasileira do século XIX.

Mas a obra de Klumb voltou-se, também, para um dos maiores gêneros da fotografia oitocentista, isto é, a fotografia de paisagem. E será sobre este tema que desenvolveremos melhor a noção de experimentação visual inclusa em suas imagens.

A estrutura formal das vistas e o que conseguiu fazer com as imagens demonstra que dominava a expressão fotográfica. Suas intenções foram precisas: mostraram que a fotografia iconizava a natureza, mas essa natureza era representada para ser imagem. Sua obra dá uma significação à fotografia de paisagem para além da ideia de uma “janela” através da qual se vê o mundo, aproximando-se mais de uma “janela” através da qual se vê uma “representação” do mundo, ou em sua máxima expressão artística, ser a “representação da janela” que se abre ao seu mundo interior.

O espaço natural que referencializava o início da criação e influenciava a composição final era por ele alterado e manipulado técnica e expressivamente para adequar-se a sua proposta de significação, o que conseguiu fazer de forma eloquente. Em Klumb, o ato de compor a cena, que determina o “corte no espaço” de uma fotografia nunca é confundido com o simples ato de enquadrar o referente, incluindo ou excluindo elementos. Com certeza é resultado de um processo mais complexo de elaboração de ideias visuais que buscam sempre transmitir ao espectador algo mais que a constatação de que a paisagem existe. Se a ideia de uma boa composição em fotografia de paisagem é a de permitir que se estabeleça um vínculo entre os elementos da linguagem fotográfica a serem selecionados, os elementos significantes colocados na imagem e a realidade, e a partir daí se instale o sentido que se quer definir ou insinuar, Klumb produziu imagens que podem ser consideradas exemplares.

De um modo geral, seu projeto de composição é relativamente simples e de acordo com as tendências estéticas que se conduziam no interior da fotografia de paisagem. Contudo, é notável como sempre esteve disposto a valorizar a significação dentro da imagem, fosse pelo tipo iluminação natural escolhida, pela adequada distância câmera assunto, pelo ponto de vista ou pela disposição espacial de alguns dos referentes da paisagem que ele fazia questão de interferir e posicionar ou pela intervenção laboratorial realizada quando da produção da cópia definitiva. Tais singularidades em seu trabalho estabeleceram alguns dos aspectos mais importantes de sua produção, seja em termos de interesse temático ou propriamente de execução técnica.

Seu enquadramento procura dar a sensação de que não há nada fora do quadro, “tudo” está

presente e é visível. Tendencialmente o espaço incluído na imagem basta a si mesmo e não costuma remeter-se para fora dos limites do enquadramento. As fotografias de Klumb dificilmente levam o observador a uma indução à expansão da imagem, ela se contém em suas bordas, polariza o espaço para o interior. Pode-se mesmo considerar que esta característica do enquadramento é eficaz para a significação proposta por ele, um espaço fechado e autônomo, completo por assim dizer.

A luz, matéria prima da natureza e da fotografia, foi sempre colocada em evidência por Klumb, e a maneira como a utilizava modificava substancialmente a qualidade de suas imagens. Como elemento da linguagem fotográfica a luz em Klumb é primordial e, como as suas imagens são em preto e branco, não há como pensá-la em termos de cores, apenas em contrastes entre estes dois limites máximos e nos diversos tons de cinza. Aproveitava-se, evidentemente, de certos efeitos da iluminação natural, fazendo-os coincidir com seus objetivos formais, o que lhe permitia destacar certas áreas iluminadas, determinados planos ou maximizar a reflexão da luz. Claro que tinha a preocupação natural da atuação da luz sobre o material sensível, mas procurava harmonizar com o projeto de imagem que tinha em mente. Por isso é preciso levar em conta a maneira como realizava a disposição plástica da luz em algumas de suas fotografias, pois em torno dela desdobrava-se sua expressividade e a composição visual desejada. Tendo à disposição ampla variedade tonal que a iluminação natural oferecia, ele não se furtou em criar fotografias a partir de todas elas. Assim, opta tanto pela clássica iluminação distribuída com uniformidade sobre toda a superfície da imagem, que permite fotografar um sem número de situações possíveis, passando por uma iluminação contrastante que altera determinadas características espaciais, diminuindo, por exemplo, a ilusão de volume, e chegando ao contraluz, uma forma de iluminação drástica e radical.

A fotografia “Serra dos Órgãos” (foto 5) é uma delicada composição sob iluminação bem contrastante. A luz chega a ser dura em boa parte da imagem, principalmente no primeiro plano onde há uma massa, em tons de cinza, muito escura e que se dispõe em diagonal. Mas ainda é possível a inteligibilidade do espaço e das formas que a compõem, acontecendo, inclusive, na medida em que os planos avançam, uma diluição acentuada dos tons mais escuros. Contudo é uma fotografia que persegue um exercício do olhar e de um jogo plástico. Sem dúvida, que a natureza foi a fonte de onde emanou a experiência visual, mas o ato criativo está explícito. É uma vista, feita em plano geral, que possui quatro elementos formais destacáveis: a planta no primeiro plano

à esquerda; um trecho de estrada em curva, superexposto à direita; a enorme montanha escurecida acima deste e uma linha de montanhosa, ao longe, que parece desfazer-se no horizonte. A extensa escala tonal desta linha de montanhas e a “perspectiva aérea” produzem eficiente efeito de dissolução dos contornos.

“Panorama de Petrópolis” (foto 6) é outro exemplo de fotografia de um momento em que Klumb estava de posse de todos os seus recursos técnicos e expressivos. Composição rica em detalhes esta imagem revela que os objetivos são o controle da linguagem fotográfica, a composição elegante e uma evidente tentativa em dar uma significação consequente a uma ideia visual. O enquadramento é frontal com iluminação intensa em pleno meio do dia. Este estudo fotográfico repleto de luz com uma profusão de detalhes em cada plano é pleno em termos de profundidade de campo. Seja pelo recurso técnico do uso de diafragmas fechados, seja pela colocação da carroça, da rua e da casa no primeiro plano, o caso é que a visão se estende longitudinalmente até o fim do vale, conseguindo transmitir uma acentuada ilusão de profundidade. O arranjo visual estimula a observação e a representação do contraste entre as obras da natureza e as do homem e de forma alguma, diminui o efeito do panorama geral.

Na série que realizou a partir da montagem de dois negativos diferentes e, conjugando outros recursos laboratoriais, como a superexposição e/ou a super revelação da cópia final, conseguiu criar certo aspecto “noturno”, despertando surpresa e encantamento na época.⁶ Em duas fotografias produzidas por volta de 1870, existe explícita intenção de explorar as potencialidades da luz, experimentando a paisagem sob um outro viés lumínico, de uma maneira que a fotografia não estava apta a conseguir, a não ser por manipulações extra câmera, em uma espécie de “pós-produção”.⁷ A intensidade da experiência reside na elaboração do contraluz e num tratamento especial dado à área de céu nas imagens. A matéria luminosa nestas fotografias é mais forte, mais irredutível que em outras e admiravelmente presente e ativa assim que as visualizamos. A maneira como a luz se dispõe na composição já indica a busca pela dimensão plástica e, vistas as imagens em série, o

6 Um comentarista do Jornal O Mercantil, de Petrópolis, de 09/01/1875, assim se referiu: “é realmente lindo o quadro no. 2 representando o palácio imperial que parece receber a luz pálida e oblíqua da lua, e que no copado dos arvoredos e arbustos que cercam o palácio apresenta os contornos destacando-se por um magnífico efeito de luz. Mais algumas paisagens noturnas são lindíssimas, como a beira do rio Piabanha, o Palatinado inferior, a fábrica de algodão da Renânia, etc. Necessariamente estudou muito o senhor Klumb para alcançar estes soberbos efeitos.” Apud, FERREZ, Gilberto, 1985: 26.

7 É importante lembrar que o uso de recursos técnicos e laboratoriais na fotografia era comum na época e que interferências sobre a imagem, após sua transformação em cópia positiva também. Mediações com a imagem feita por artistas gravadores no ato de transcrição das imagens fotográficas para a litografia ou xilogravura eram plenamente aceitas, tanto pelos fotógrafos como pelo público em geral.

efeito fica mais evidente. Tudo parece ser resultado formal com a matéria luminosa e cada imagem um projeto composicional independente, pois os efeitos significantes surgem, também, da síntese obtida com toda a composição. Neste projeto, que segue determinada orientação estética, é visível a encenação deliberada da paisagem e todo um rigor é observado na construção formal da representação antes da efetiva sensibilização das chapas. Ao que tudo indica, começou a fotografar em contra-luz e no aprofundamento desta pesquisa chegou na misteriosa penumbra que “assombrava” e despertava curiosidade.

Em “Rua de Petrópolis, versão diurna e “noturna”, (foto 7) e “Vista noturna (foto 8) temos exemplos das mais evidentes experiências de Klumb. Na comparação que ocorre em “Rua de Petrópolis” fica visualmente explícita a proposta plástica desejada: um exercício sobre a materialidade da luz e sua influência evidente na sensação geral da imagem. As duas, vistas assim, uma ao lado da outra, além disso, evocam a transformação contínua da natureza durante as horas do dia. A diurna é dominada por uma iluminação lateral contrastante, mas que não elimina a visualização de detalhes nas áreas de altas e baixas luzes. No primeiro plano a rua iluminada conduz o olhar para dentro da imagem, destacando o casario posicionado no centro geométrico da composição. Na versão “noturna” a luz do dia é transformada em “claridade noturna” e a rua escura deixa tão somente ver a fachada do casario iluminada pelos raios brilhantes de uma suposta “lua”. A tonalidade predominantemente escurecida em toda imagem faz perder a abundância de detalhes que havia na versão diurna, entretanto realça a silhueta das montanhas sobre um céu que se destaca pela luminosidade.

Na outra criação deste tipo (foto 8), Klumb em seu crescente interesse pela “ilusão” da iluminação do luar na fotografia, definitivamente aproxima-se da “foto-montagem”. Aqui ele manipula elementos da fotografia de forma bem explícita com o único intuito de dar vazão a sua expressividade. Com isso, aumenta a riqueza sensorial da imagem e estabelece entre a realidade e sua representação plástica diferenças que afastavam a fotografia do “verismo” e da ideia de uma “cópia da realidade”. A alteração da imagem modifica elementos significantes, chegando ao extremo de criar, numa mesma imagem, a coexistência de referentes que nunca estiveram no mesmo tempo e no mesmo lugar. A manipulação desta fotografia ocorre principalmente no momento em que opta inscrever na imagem referentes que não existiam: um céu e um luar, cenográficos, passam

a fazer parte de sua paisagem petropolitana, suas “vistas noturnas” que simultaneamente unem, no mesmo espaço da representação, naturalismo e fantasia.⁸

Deixamos para o fim uma temática que poderia ser considerada derivativa na fotografia de paisagem na obra de Klumb. É a que aproxima sua câmera da vegetação brasileira, seja a que floresce nas matas, seja a que é cuidadosamente preservada nos jardins públicos ou particulares. Nessas imagens é possível perceber a atração que o tema lhe exercia, levando-o a fotografar sob mais diferentes enfoques a flora brasileira, desde exposições de floricultura até a floresta virgem, e ainda, intocada. Dependendo para onde se voltava, se para uma planta exposta em algum jardim ou para trecho de mata pura, sempre procurava submeter a representação à particularidade de sua visão.

“Composição campestre” (foto 9) é uma sensível demonstração de procura estética e sua estruturação não é comum na fotografia de paisagem brasileira. Neste trabalho em albúmen o universo não é o da foto-documentação, sua lógica é a da arte. A composição é concebida de modo que a árvore, quase um close e no primeiro plano crie um inusitado semicírculo, deixando uma abertura, um ponto de fuga, através do qual o observador pode entrar na fotografia e percorrer os caminhos da paisagem. Há uma natural dinâmica interna que cria uma noção de movimento que tem a ver com a articulação espacial da composição. Sua mais destacada linha é curva e cria um movimento ascendente. O ponto de vista, uma perspectiva vertical descendente, reforça a monumentalidade da árvore, que domina a imagem em contraste com as dimensões reduzidas de todas as outras. Há, ainda, um excessivo detalhamento dos espécimes vegetais nos planos subsequentes. De toda a paisagem ao fundo a ser vislumbrada, se destaca apenas uma pequena casa, um índice da presença humana e nada mais. A iluminação difusa acentua a existência dos pormenores, conferindo à cena também um caráter sombrio. Devido a este tratamento diferenciado do tema da paisagem, esta imagem causa impacto pela qualidade da representação fotográfica, bem como pela concepção simbólica que possui. Nesta paisagem são perceptíveis o domínio da linguagem fotográfica e a maneira com que Klumb estruturou todos os elementos.

⁸ Convém afirmar que, na busca pela artisticidade de sua fotografia, Klumb não antecipa anacronicamente alguma forma de fotografia pictorialista. Seu experimentalismo é centrado na técnica fotográfica e na valoração da estética documental, duas características que não estão presentes de forma substancial na concepção pictorialista mais hegemônica na fotografia. A fotografia pictorialista envolvia processos de pigmentação controlada, ampliações sobre tela, aquarela diluída com sais sensibilizantes, interferência manual com lápis, pincéis e goma, entre outros. A estratégia dos pictorialistas na afirmação de uma natureza artística inclinava-se muito mais para a produção de imagens em que o resultado dificilmente fosse identificado como sendo fotografia, algo que realmente não aconteceu, em momento algum, no desenvolvimento da expressividade fotográfica de Klumb.

Imagens assim, como várias outras que teve a oportunidade de produzir ao longo de décadas, demonstram o quanto Klumb inventou um caminho todo seu e ainda pouco conhecido na história da fotografia brasileira. Sua câmera esteve presente diante de quase tudo, mas com as paisagens manteve uma relação intensa e muito criativa. Visualizá-las é uma sensação fascinante, muitas vezes uma experiência instigante, que nos leva ao encontro de sua forma de pensar e trabalhar a fotografia. As paisagens que fotografou tornaram-se “territórios” precisos de sua imaginação sensibilizada pela energia da luz brasileira que tanto amava. Esta mesma energia, fonte do poder e dos limites da fotografia, permitiu expressar a dinâmica de sua paisagem e, ao mesmo tempo, revelar o próprio processo de sua criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AULER, Guilherme. O fotógrafo Klumb, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 e 11 de novembro de 1987.
- Diário do Rio de Janeiro, 1861.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1855; 1864.
- PEREIRA, Cecília Duprat Britto. Revert Henrique Klumb, fotógrafo da família imperial. *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 102, Rio de Janeiro, 1982.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- _____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

FOTOGRAFIAS DE REVERT KLUMB



Foto 1 - Fábrica de Gás do Barão de Mauá. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 2 - Canteiro de obras da City Improvement. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 3 - Chafariz do Mestre Valentim - Praça XV. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 4 - Detalhe - Floresta da Tijuca . Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 5 - Serra dos Órgãos - Petrópolis/RJ (c.1875).

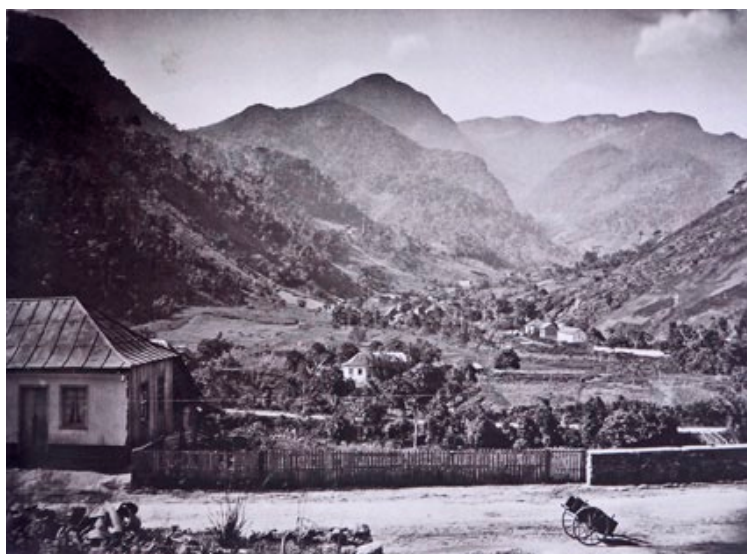


Foto 6 - Panorama de Petrópolis/RJ (c.1874).



Foto 7 - Visão diurna e “noturna” - Petrópolis/RJ (c.1870)



Foto 8 - Vista “Noturna” - Petrópolis/RJ (c.1874).



Foto 9 - Composição campestre - Petrópolis/RJ (c. 1874)

FORMALIZAÇÃO E ESGARÇAMENTO DA FORMA: IBERÊ CAMARGO E ALBERTO GIACOMETTI

Bruno Oliveira de Andrade¹

A análise da obra de Iberê Camargo (1914-1994) tornou-se uma passagem incontornável para a crítica de arte brasileira que busca estabelecer as características mais profundas de nossa modernidade artística. Sobre esse aspecto a obra singular desse pintor e gravador já estabelecida como uma das mais pungentes entre nós continua a fornecer rico material para o confronto com outras obras modernas, sejam elas de artistas brasileiros ou estrangeiros. Quando não se dilui as singularidades em prol de conceitos abrangentes e generalizantes a análise comparativa de obras pode fornecer instrumentos para esclarecimentos mútuos. No caso de Iberê- pela sua postura complexa que combina exaltação dos grandes mestres e recusa a filiações a outras poéticas contemporâneas ao seu trabalho-, parece haver um sobre-esforço da crítica em estabelecer as sutilezas de possíveis relações. Daí que se note recorrentemente nos ensaios críticos relações entre suas obras e as de Morandi, com as dos expressionistas abstratos em especial De Kooning, com a obra artistas do grupo CoBrA entre outros. Pretende-se nesse trabalho seguir de algum modo essa manobra crítica na tentativa de se estabelecer relações produtivas entre a obra de Iberê Camargo e Alberto Giacometti. Não se trata de fazer uma análise exaustiva, mas expor de modo pontual a partir da análise de algumas obras dos dois artistas a espécie de afinidade eletiva entre as suas poéticas. O abandono, a perplexidade e a solidão do sujeito moderno expressos em ambas as obras é somente um dos traços de afinidade, cuja importância para a formulação de suas poéticas não pode, entretanto, recalcar o imenso e significativo trabalho de formalização a que esses artistas se entregaram. Nesse sentido, o aspecto verdadeiramente agonístico da formalização de suas pinturas ganha um caráter dramático. Daí que experimentalismo e experiência são nesses artistas traços indistinguíveis. O caráter dramático do processo de formalização tanto em Iberê Camargo como em Alberto Giacometti parece decorrer da consciência de uma resistência inequívoca dos meios pictóricos ou escultóricos a essa mesma formalização, cuja demarcação clara distinguiria o artista autêntico.

¹ Mestrando do programa em História Social da Cultura PUC-Rio. Bolsista CNPQ.

A respeito da resistência dos meios pictóricos ao trabalho de formalização devemos enfatizar que no caso dos dois artistas não se trata da dificuldade comum, geral a todos aqueles que escolhem a pintura como atividade, essa tarefa de dar forma à matéria, mas uma espécie de dificuldade vivenciada como a linha de força principal de seus trabalhos, como algo decisivo que os distinguiria a um só tempo, como sujeitos e artistas autênticos, como algo, além disso, que os faria falhar sempre e, portanto, não acabar nunca suas respectivas obras. Um dos aspectos que demonstra essa questão reside na escolha dos objetos que seriam tematizados em suas obras. É de fato impressionante a grande inventividade desses artistas a partir de uma incrível parcimônia temática; de 1958 até a sua morte Iberê teve como tema principal os célebres carretéis que deram forma a suas pinturas a despeito da violência com a qual a pintura os tratou ao longo desse tempo; de 1935 até sua morte Giacometti esteve às voltas com a representação da figura humana num imprevisto retorno que não deixaria de causar mal-estar entre seus colegas surrealistas. Com efeito, essa parcimônia é sintomática de uma necessidade de levar ao extremo a tarefa de pintar um tema em seus múltiplos aspectos, de resistir às distrações e às dissipações já comuns a vários artistas modernos a essa altura; como disse Giacometti, numa fala que se aplicaria sem muita dificuldade a Iberê Camargo:

Em qualquer obra de arte o tema é primordial, não importa se o artista tem ou não consciência dele. A maior ou menor qualidade plástica é somente uma manifestação da maior ou menor obsessão do artista com seu tema; a forma é sempre proporcional à obsessão (SILVESTER, 2012:211).

Para além da entrega existencial ao tema que essa fala manifesta, e da espécie de indistinção entre forma e conteúdo que enuncia, outro ponto merece ser destacado, pois a escolha dos temas (carretéis em Iberê e a figura humana em Giacometti) bem como o modo como os artistas os encararam resultou em uma dificuldade insuspeitada até então e também em um ganho inequívoco para suas obras. Primeiramente os carretéis:

Em nenhum outro pintor brasileiro a identidade profunda entre construção e expressividade ocorre de modo mais patente do que em Iberê Camargo. Sua obra pictórica e também gráfica é tão presente e afirmativa, bela e bruta, erudita e bárbara, que diante dela nos sentimos no mínimo arrebatados. E, no entanto, essa sensação é produzida “somente” através de recursos plásticos; não

há na melhor produção de Iberê qualquer tentativa de comunicação por meio de recursos alheios à pintura, mesmos os carretéis –possuidores de um irrevogável valor existencial- tornam-se, através da repetição infinita do tema: *signos*, como no título de uma de suas telas. *Signos* plásticos de presença formal e de um significado bastante peculiar, pois embora a posição natural do carretel “seria mesmo... rolando” daí sua dificuldade em se adaptar ao sistema linear da pintura de cavalete, é esse mesmo carretel, quer dizer, sua forma, que uma vez fixada e rompida incessantemente no ato da pintura, garante uma estruturação inequívoca em meio à massa pictórica um tanto caótica². Uma estruturação sempre dinâmica como sugere o título de várias de suas pinturas, isso porque, como notou precisamente o crítico Ronaldo Brito o cerne está no fato de que: “a operação não consistia obviamente em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel” (BRITO, 2003:122). Tornar o espaço dinâmico como essas singulares figuras.

Muito da expressividade das obras de Iberê decorre dessa inteligência formal, de sua peculiar “solução” entre a matéria bruta e afirmativa, e a forma instável e elíptica do carretel. E essa suposta solução (por falta de outra palavra) construtiva ocorre no ato mesmo da pintura, em seu fazer atual. Uma obra como *Desdobramentos* (fig.1) é altamente significativa disso que está sendo discutido. Nessa extraordinária tela de 1978 os carretéis, destroçados, se projetam em direção ao “espectador” com uma violência semelhante à que os destroçaram, parecem quererem se desencilhar dessa massa pastosa e tornarem-se uma forma simples que outrora foram. A forte dinâmica que sentimos do primeiro impacto dessa obra torna-se inteligível quando passamos a perceber através de um olhar mais paciente sua formalização.

Pois a dinâmica da obra é construída por meio de um processo recorrente nas telas desse período que consiste no rebatimento dos carretéis, ou dos signos, num processo altamente significativo e cheio de correspondência; cada carretel se desdobra em outros e nesse processo parecem se estilhaçarem, como se na bidimensionalidade estrita do plano Iberê encontrasse um procedimento formal que faz justiça à natureza dinâmica do carretel. Quanto mais grudados ao plano mais eles parecem se mover, eis seu drama. E é numa chave dramática que Iberê reconhece a planaridade da pintura, num comentário altamente significativo o artista disse que: “a luta do pintor é colocar essa imagem na tela, no espaço de que dispõe, que, no caso, é plano. E não é fácil colocar isso

2 Ver a esse respeito o ensaio de Rodrigo Naves “Iberê Camargo: o fundo movediço das coisas”. In: Naves, Rodrigo. O vento e o moio: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

dentro do plano. Eu não sou um plano, sou um homem tridimensional. Eu me achatar e à minha realidade...toda obra tem um significado que nasce da dor”.(SIRQUEIRA, 2009:18) Essa fala de Iberê evidencia de modo claro tanto o sentido construtivo do ato de expressão- colocar no plano a imagem- quanto seu sentido dramático e, sobretudo, moral- eu não sou um plano, sou um homem tridimensional. O ato expressivo além de se confundir com a própria construção da obra plástica autônoma, expressa ele mesmo um sentido existencial profundo.

A transfiguração do espaço em carretel, isto é, tornar o espaço da tela dinâmico parece ter sido mesmo o drama pictórico de Iberê Camargo. Pois o artista dinamiza o espaço imobilizando a figura no plano, materializa uma espécie de espaço em movimento desmaterializando a figura (fig.2) - através de uma série de procedimentos formais, notadamente o contorno interrompido. A forma parece sempre estar à beira da desagregação. À formalização de um espaço altamente dinâmico parece corresponder um esgarçamento violento da forma. É como se Iberê sonhasse pintar o movimento no espaço fixo do plano bidimensional, ao preço inclusive da unidade e integridade da figura.

Desse ponto de vista a obra dita abstrata de Iberê Camargo poderia ser pensada como um produto dessa tentativa de dinamizar o espaço bidimensional da tela. Daí que a forma-carretel mesmo quando ausente está presente; ela precisou ser dilapidada para que a pintura adquirisse o movimento do conteúdo-carretel.

Foi por meio do impulso de romper com o movimento ilusório que Alberto Giacometti concebeu a sua *Bola Suspensa*, obra-prima do período dito surrealista. Com essa escultura o artista inseria um movimento real no espaço da obra, garantido pela mobilidade da bola que é suspensa por um barbante no alto da construção. O que estava em causa aqui era a obtenção de uma temporalidade atual expressa na obra em interação com o espaço em que ela era exposta.³ O que se obtém de fato é uma escultura que poderíamos denominar, junto com Rosalind Krauss, da *situação* que incluiria a obra de Brancusi e de Duchamp, em oposição a uma escultura da *razão*, manifestada pelo construtivismo e pelo cubismo⁴.

3 A obra possui, como se sabe, forte carga erótica; uma espécie de erotismo frustrado que impressionaria muitíssimo os surrealistas entre os quais André Breton, que adquiriu a obra e convidou seu autor a compor o grupo surrealista.

4 Com essa distinção Rosalind Krauss não pretende criar uma espécie de cisão entre obras “racionais” (cubismo e construtivismo) e outras “irracionais”, esse último termo geralmente associado ao surrealismo. A denominação pretende exprimir a temporalidade engendrada pelas obras, que no caso das esculturas da *razão* seria uma temporalidade do futuro, que se desdobra na análise das diversas partes formais da obra; enquanto que nas esculturas da *situação* a obra engendra uma temporalidade da experiência presente, na interação com espaço real, e além disso com o ambiente.

“Tal recurso ao movimento real- diz Rosalind Krauss- e ao tempo literal é uma função do significado da surrealidade, que tem lugar ao longo e dentro do mundo em sentido amplo partilhando as condições temporais desse mundo, mas sendo moldado por uma necessidade interior” (KRAUSS, 1998:138) Essa necessidade interior parece ser da ordem do desejo, daí que além do movimento real e, portanto, de uma temporalidade literal haja nessa obra a manifestação de uma temporalidade psicológica; uma espécie de temporalidade inconsciente que a rigor seria atemporal. O que impressiona nessa obra é que essa dupla temporalidade se expressa inequivocamente de um modo formal, pois o movimento real da bola suspensa é como que aprisionado pela estrutura de bronze, que se convencionou chamar de Gaiola, separando assim o movimento real da bola, do espaço real em que ele se situa. Separando talvez, o real do imaginário; é como se o movimento real da bola sofresse o impacto de um artifício artístico. A ambiguidade da obra, portanto, decorre de seu processo de formalização, ao qual Giacometti sempre esteve atento; nesse sentido essa e outras obras do período se afastam em grande medida dos “objetos de função simbólica” criados pelos surrealistas, cuja preocupação central era liberar o imaginário por meio da criação de objetos absurdos com pouca ou nenhuma atenção formal.⁵ Sobre esse aspecto ainda, pode-se dizer que no caso de Giacometti, mesmo do período dito surrealista, a distinção proposta por Krauss entre uma escultura da situação e da razão embora sirva em alguns casos merece ser nuançada.

Seria, entretanto, com suas célebres esculturas e pinturas de figura humana que Giacometti enfrentaria a questão central de sua obra, ou como ele dizia a obsessão de sua obra. E essa obsessão segundo suas palavras teria nascido da consciência ou má-consciência da dificuldade de pintar ou esculpir um objeto qualquer. Essa sua impotência à primeira vista é uma impotência da arte, pois parece aumentar conforme seu entusiasmo em relação à obra de outros pintores e escultores ocidentais diminui. Pois os pintores e escultores desde o Renascimento teriam perdido a capacidade de pintar e esculpir com os olhos. A respeito de Rodin Giacometti disse que: “ele não modelava uma cabeça como realmente a via a certa distância no espaço, não era uma visão, mas um conceito.” (SILVESTER, 2012:215). Não se trata aqui de referendar ou questionar essa compreensão de Giacometti, o fato é que sua obra madura nasce essencialmente dessa preocupação, como pintar ou

⁵ A expressão “objetos de função simbólica” é de Salvador Dalí e pretende enfatizar justamente que não se tratava de uma preocupação formal, inclusive segundo Dalí quanto menos formais, isto é, menos diferenciados pelo trabalho do artista, mais funções simbólicas os objetos poderiam invocar. Tratava-se de buscar aquela “beleza indiferente” que se obtinha pelo encontro e manipulação de objetos estranhos ao seu contexto comum.

esculpir uma figura humana sem contudo recalcar todas as aparências que concorrem na formação de sua imagem em função da distância que a separa do observador. Vários autores que escreveram sobre Giacometti notaram o aparente paradoxo que ocorre quando estamos diante de uma de suas obras, em especial de suas esculturas. Jean Genet disse:

Se os meus olhos tentam aprisioná-las, aproximar-se, elas - sem fúria nem cólera nem ira, apenas pela distância entre nós, que eu ainda não notara, de tal modo reduzida e escassa, a ponto de as julgar ali mesmo - afastam-se a perder de vista: desdobra-se subitamente a distância. (GENET,1998:19)

Sartre disse que: “a seus personagens de gesso, confere uma distância absoluta, como o pintor aos habitantes de sua tela. Cria sua figura “a dez passos”, “a vinte passos” e o que quer que você faça ela ali permanece.” (SARTRE, 2012:23) Por certo não se trata nesses casos de evasão poética por parte dos escritores, mas antes de uma compreensão aguda da natureza da tarefa a qual Giacometti se propôs. Essa tarefa é pintar e esculpir o que se vê não o que se compreende, mas na distância em que se vê. Pode-se dizer que Giacometti deu forma à distância, tornou visível o que não se vê. Para tanto foi necessário dilapidar a figura humana, alongá-la, reduzi-la, desfigurá-la até o limite torná-la um quase nada, expulsar toda aparência convencional, para garantir a verdadeira aparência da visão (figuras 4 e 5). A obra nasce da consciência da dificuldade de se representar esse tema: a distância. Assim como em Iberê a forma parece sempre estar à beira da desagregação- no caso de Giacometti a matéria da superfície, áspera e vibrante enfatiza ainda mais essa aparência-; à formalização de uma distância imaginária no corpo mesmo da figura, parece corresponder um esgarçamento violento de sua forma. É como se Giacometti sonhasse pintar e esculpir a imagem da distância- do vazio como quer Sartre-, ao preço inclusive da unidade e integridade da figura. A desagregação da forma em Giacometti serve a uma espécie de realismo extremado que não estava muito distante do absurdo, como ele próprio supunha. Iberê Camargo disse certa vez que pintava como um pintor naturalista paradoxalmente desprovido de modelo; essa formulação parece se adequar perfeitamente à Giacometti, pois este último considerava que sua tarefa era, além de dar uma forma ao vazio, formalizar o intervalo entre o ser e o não ser, entre o visível e o invisível:

pode-se imaginar que o realismo consiste em copiar um copo tal como está sobre a mesa, na verdade a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a

imagem que se torna consciente... você não copia nunca um copo sobre a mesa você copia um resíduo de uma visão, cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa, porque sua projeção em minha mente é duvidosa, parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse [...] ressurgisse, isto é, ele se encontra realmente entre o ser e não ser é isto que se quer copiar. (SILVESTER, 2012: 220)

Talvez entre o ser e o não ser entre o visível e o invisível não haja um intervalo que poderia ser percorrido no tempo ou no espaço, mas uma aparição que é a um só tempo movimento no tempo e distância entre o espaço. A obra de Giacometti e de Iberê Camargo parece tentar dar forma a essa espécie de aparição. Nesse sentido, a retomada da figuração humana pelos dois artistas apresenta afinidades profundas, sendo a principal delas uma constante dialética entre diferenciação e indiferenciação da forma, que no ato mesmo do trabalho assume contornos trágicos. Isso porque a afirmação da figura, ou da possibilidade de uma figuração, não se faz sem o movimento contrário, de desfiguração, por meio de um movimento incessante de teor obsessivo.

Esse movimento produz um curto-circuito dramático entre figura e fundo, e uma espécie de curto-circuito na própria figura humana. O que se observa no ciclista de Iberê (fig.6) e no retrato de Giacometti (fig.7) é uma redução formal absurda da figura humana, ela é despida em ambas as obras de quase tudo aquilo que poderia lhe adjetivar. O aspecto claramente fantasmagórico não decorre de qualquer apelo a uma aura de irrealidade, mas antes a uma redução substantiva do que se entende por homem. Uma redução drástica que torna essas figuras quase inorgânicas, inumanas, os artistas desgorduram o espaço e a figura, e nos dão uma espécie de resto. O que resta, como no caso dos personagens de Beckett é o grau zero da humanidade. Não somente o início, mas uma espécie de sobrevivência após o fim. Uma espécie de sobrevivência pós-catástrofe, que se confunde com algo originário. E, no entanto, “aquilo fica de pé. Ver no obscuro vazio como fica por fim de pé. Na luz obscura origem desconhecida. Ante os olhos por terra. Olhos cerrados. Olhos fixos. Olhos cerrados fixos.” (BECKETT, 1988:13)

Para finalizar é necessário que se diga que apesar das várias afinidades entre o trabalho de Alberto Giacometti e de Iberê Camargo- somente um dos aspectos foi discutido nessa apresenta-

ção, essencialmente o trabalho formal com a figuração⁶-, uma diferença clara deve ser notada, uma diferença que decorre de processos históricos distintos aos quais esses artistas estiveram submetidos. É que no caso de Iberê Camargo a obra nasce de um esforço inaudito de transformar uma experiência histórico artística precária, a brasileira, em obra de arte culta, de aspiração universal; nesse sentido seu experimentalismo passa necessariamente pelo embate com a experiência da tradição ocidental, experiência que torna sua obra profundamente afirmativa, bela até. Parafraseando Rilke a respeito de Cézanne, é como se Iberê obrigasse essas estranhas figuras a serem belas- a luminosidade, a sensualidade da matéria, o virtuosismo cromático e abertura dessas telas evidenciam isto. Talvez o mesmo não pode ser dito a respeito de Giacometti, que partilha, como boa parte dos artistas europeus do pós-segunda guerra uma espécie de mal-estar por produzir arte, de pertencer, queiram ou não, à classe daqueles ditos cultos, tendo em vista a dialética entre cultura e barbárie que se instalou no velho continente. Nesse sentido, em Giacometti se observa uma tentativa de se despir da cultura, da tradição ocidental, e isso tem evidentes consequências em sua arte de caráter profundamente negativo e não espiritualizado. Salvo engano, não há em Giacometti a manifestação de tendências românticas que seriam fundamentais para arte de Iberê Camargo e tantos outros artistas brasileiros.⁷

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BECKETT, Samuel. *Pioravante Marche*. Lisboa: Gradiva, 1988.

GENET, Jean. *O estúdio de Giacometti*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean Paul. *Alberto Gicometti*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

6 Dentre vários outros aspectos que poderiam ser discutidos estão a própria poética da desolação, da solidão, que tratei de modo sumário, além de imagens que de algum modo remontam a um imaginário simbólico ou surrealista, como na série das fantasmagorias de Iberê e nas próprias figuras de Giacometti. Outro ponto é uma maneira tradicional de lidar com os meios gráficos, pictóricos e escultóricos que, no entanto, não deixaram de se contaminar. Por exemplo: já se notou que as gaiolas de Giacometti são como a inserção dos limites da tela na escultura; já se notou no caso de Iberê que suas gravuras possuem um claro teor pictórico.

7 Sobre a importância de um imaginário romântico na arte moderna brasileira ver a interessante entrevista de José Resende. In: Sônia Salzstein (org) *Diálogos com Iberê Camargo*.- São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

SILVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

SIRQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.

SALZTEIN, Sônia (org). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

IMAGENS



Figura 1. Iberê Camargo. Desdobramentos. 1978. Óleo s/tela, 100x141. Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre.



Figura 2 Detalhe (fig.1)



Figura 3 . Alberto Giacometti. Bola Suspensa. 1931 (versão 1965). Metal e Gesso. 60x 35x 36 cm. The Albert Giacometti Fondation.



Figura 4. Alberto Giacometti. Homem. 1956. Óleo s/ tela. 39x31. The Alberto Giacometti Fondation.



Figura 5. Alberto Giacometti. Grande mulher. 1961. Bronze. The Alberto Giacometti Fondation.



Figura 6. Iberê Camargo. Ciclista. 1988. óleo s/tela 180x 213 cm, Fundação Iberê Camargo.



Figura 7. Alberto Giacometti. Cabeça escura. 1959-61. Óleo s/ tela. 39x 31 cm. The Alberto Giacometti Fondation.

A CRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA PARA ALÉM DA OBRA EM JAMES MCNEILL WHISTLER

Camila Zanon Paglione¹

Com a intenção de observar as escolhas de montagem para exposições do artista americano James McNeill Whistler, e buscando analisar o tratamento dado por ele para a completude da experiência artística proposta através de criações decorativas e simbólicas, procurarei fazer aqui uma breve apresentação dos projetos elaborados por esse artista americano.

Para pensar no desenvolvimento das relações entre expectador e obra em uma exposição, seja ela num museu, numa galeria ou até mesmo em um atelier, é necessário antes de tudo se ter em mente que esta é uma relação muito mais intermediada por questões relativas à sua materialidade do que se costuma pensar. A localização e o enquadramento de uma imagem dentro de um dado espaço podem mudar completamente o seu sentido. A escolha da disposição de uma imagem depende de diversos fatores como o número de pessoas que devem ter acesso a ela, o nível de interação que será permitido entre o observador e a imagem, o intuito de quem a dispôs, a possibilidade de dialogo com outras imagens, estética dominante, etc.

Assim sendo, cada exposição de arte é montada de acordo com seus fins. Uma galeria procura dispor suas obras pensando na comercialização delas, mas o faz de forma sutil, pois a vivência da arte está psicologicamente e socialmente ligada a “esfera superior” dos interesses culturais. Nesse sentido, a ligação da arte com o mercado quase sempre é astutamente encoberta por ser considerada uma “profanação” de seu fim maior (BOURDIEU, 2003). Já uma exposição em um Museu tem quase sempre fins políticos e/ou educacionais. Pensar então como a escolha e a disposição das obras são feitas nesse contexto pode esclarecer a retórica da curadoria.

Os recursos expográficos são muitos e de interferências diversas: “Textos, legendas, ilustrações, fotografias, cenários, mobiliário, sons, texturas, cheiros, temperatura compõe um conjunto de elementos enriquecedor da experiência do público” (CURY, 2005: 46). As sensações físicas do

¹ Esse ensaio faz parte da pesquisa de mestrado *James McNeill Whistler: entre a defesa da arte e o mercado europeu*, desenvolvida pelo programa de História Social da Universidade de São Paulo e financiada pela FAPESP.

espaço contribuem para que o observador se sinta acolhido, incomodado, e até mesmo disperso. Todas essas sensações podem ser programadas pela montagem da exposição, ou em muitos casos, decorrentes do não planejamento dessas questões. A simples existência de uma tabuleta de legenda pode dar ao público um sentimento de inclusão (BOURDIEU, 2003: 84). A escolha errada das cores e da posição dessa mesma legenda pode anular seu efeito². Ou seja, a experiência proporcionada por uma exposição não depende somente da qualidade do que é exposto, mas também de como essa exibição é planejada e executada.

Feitas essas considerações, passo então para a cena específica das exposições de arte do século XIX, nas cidades de Paris e Londres.³ Dois tipos distintos de exposições devem ser analisados aqui. Primeiramente as grandes mostras de arte como o *Salon* de Paris e as exposições da *Royal Academy*, e em seguida as exposições em galerias e estúdios pensadas como alternativas para as grandes mostras. Dentro do contexto das mostras independentes serão observados os esforços de Whistler. Todas essas exposições tinham fins comerciais, mas as primeiras gozavam de um caráter oficial que atenuava sua faceta mercantil. A escolha das exposições foi feita com o intuito de estabelecer uma relação comparativa a fim de tornar mais clara as alternativas que Whistler buscou.

Acredito que sejam boas testemunhas dos esquemas expositivos utilizados pelas grandes exposições as gravuras satíricas de George Du Maurier sobre as exposições da *Royal Academy* (Fig.1 e 2), e de Honoré Daumier sobre o *Salon* de Paris (Fig.3 e 4). Apesar dos 25 anos que separam as duas produções podemos ver a como “Quadros nas exposições da *Royal Academy* eram amontoados como nas do *Salon* de Paris, sendo o objetivo mostrar – e vender – o máximo possível de pinturas” (BENDIX, 1995: 210). As formas caricaturais refletem de forma distorcida pelo exagero cômico, mas tornam mais fácil a leitura da percepção que o crítico cartunista tinha do público.

Como é possível observar nas gravuras, as grandes paredes dos salões de arte, geralmente de pé direito bastante alto, eram abarrotadas de quadros de cima a baixo quase chegando ao teto e ao rodapé, coladas umas às outras. Assim sendo, as telas penduradas muito próximas do chão eram difíceis de serem observadas, tanto pelo ângulo quanto pela grande quantidade de pessoas que frequentavam o salão. As telas mais próximas ao teto tinham visibilidade quase nula. Na figura 2, Du Maurier satiriza esse formato de exposição, colocando o público voando dentro do salão, mos-

2 Episódio vivenciado como educadora na 29ª Bienal de Artes de São Paulo

3 Esse recorte foi feito levando em conta a pesquisa original.

trando a impossibilidade de se ver as telas colocadas nas ultimas fileiras acima. Para que todas as obras pudessem ser vistas e terem alguma chance de serem compradas, o público teria que “usar” asas sob as roupas. O esquema de telas grudadas umas às outras em toda a extensão da parede veio de artistas do norte da Europa do final do século XVI e perdurou até as reformas do século XIX (NEWHOUSE, 2005: 20).

O excesso de obras criava também uma espécie de cacofonia visual, que certamente esmagava o público. Ainda hoje, é possível encontrar grandes museus que seguem essa linha de exposição de forma mais abrandada. O excesso de informação visual tende a causar fadiga mental. Além disso, o efeito físico da necessidade de observar obras em angulações incômodas torna uma exposição cansativa, de onde pouco será lembrado posteriormente. Na figura 3, vemos a grande multidão que tomava o *Salon* de 1857. Para que pudessem observar as telas colocadas mais a cima, os visitantes se apoiavam na base de uma escultura, que protestava contra a sua invisibilidade diante da imensa quantidade de quadros presentes na sala. As pessoas têm expressões que variam do cansaço do homem sem cartola, à esquerda, ao divagar da senhora, à direita. Em um salão onde obras e pessoas se empilhavam, passava despercebido o bradar de um objeto até então inanimado.

A grande quantidade de público nesses eventos é o foco da figura 4, cuja legenda nos conta que se trata da caricatura de um dia gratuito da exposição. A outra informação que o cartunista nos dá por escrito é sobre a sensação térmica, o calor de 25°, dando a entender ser decorrência da aglomeração retratada. Mas sem dúvidas a expressão da figura central nos mostra o que Daumier procurou reforçar com a legenda. A senhora esbaforida em meio à multidão aglomerada parece estar extremamente desconfortável. Crianças correm entre os adultos que observam sobre as cartolas alheias os quadros que sua visão alcançava. Aqui o que atravanca a possibilidade de uma experiência agradável e um acesso razoável as imagens é o descontrole do numero de visitantes. Mas, era natural que os organizadores do *Salon* não pensassem nesse tipo de visitante, que contribuía apenas com a popularidade da exposição, mas que jamais compraria uma obra. O fim do *Salon* era a divulgação e o comércio da arte, por mais que isso se encobrisse sob o véu do espetáculo da arte francesa.

Logo no inicio de sua vida artística europeia, Whistler descobriu a qualidade de propaganda das exposições individuais. O artista chegou a Paris no ano de 1855 a tempo de ver a *Exposition*

Universelle, na qual um grande salão de arte dispunha mais de cinco mil telas nos moldes descritos à cima (BENDIX, 1995: 205). O contraponto a esse esquema de abarrotamento foi a exposição singular de Gustave Courbet, que construiu o *Pavillon du Realism* para expor suas telas rejeitadas pelo júri da *Exposition*. Segundo Bendix, “a ousadia de Courbet, certamente incluindo a sua agressiva autopromoção em face à hostilidade da imprensa e seus métodos assertivos de exibição de seus trabalhos, reforçaram o espírito rebelde de Whistler.” (BENDIX, 1995: 206)

A partir da década de 1860, as exposições individuais passaram a ser uma forma de protesto dos artistas rejeitados pelos padrões da academia. A primeira e mais famosa exposição de artistas modernos dessa época é sem dúvidas o *Salon des Refusés*, instituído pelo imperador Napoleão III, em 1863, para compensar o excesso de crivo do júri oficial. Uma tela de Whistler, rejeitada pela *Royal Academy* e pelo *Salon* oficial, foi exposta no *Refusés*, *Symphony in White No I: The White Girl*. (Fig.5). A pintura foi uma das mais comentadas pelo público e pela imprensa dando a Whistler uma ideia de quanto uma publicidade desse gênero poderia ser comercialmente favorável posteriormente.

Outro grande motivo de Whistler para organizar suas exposições individuais foi o fato de que essa foi a única forma que ele encontrou de ter o máximo de controle sobre a percepção visual de suas obras pelos visitantes. Quando suas pinturas e gravuras eram aceitas pela *Royal Academy* ou pelo *Salon*, geralmente elas eram mal posicionadas e desapareciam no meio de tantas outras. A estética de Whistler, cujo foco era a modulação tonal quase abstrata, fazia com que suas pinturas (fig. 6) se perdessem em meio às imensas telas realistas. Em mais de uma de suas cartas o artista reclama do posicionamento desfavorável de suas obras. Por esse motivo, Whistler deixou de exibir seus trabalhos na *Royal Academy* a partir de 1872 (CURRY, 1987: 70).

O próprio espaço das galerias já era uma das grandes mudanças que influenciaria na percepção das obras. O pé direito das paredes e a largura delas eram reduzidos quando comparados com os dos salões de arte oficiais. A vantagem dessa redução se dá na alteração da produção de impacto das telas menores. Ajustadas ao tamanho real das paredes de tamanho padrão (como seriam as paredes das casas dos compradores das obras), as telas e gravuras de Whistler produziam um impacto muito maior em galerias como as de Durand-Ruel, do que quando definhavam na imensidão claustrofóbica da *Royal Academy*. Além disso, a possibilidade de espaçamento entre as obras

criava logo de início um contraste alivante com essas grandes mostras.

A disposição das obras no espaço e como uma obra influenciava a percepção da outra eram também uma preocupação de Whistler. As obras eram colocadas de forma que as cores dominantes, os temas e os tamanhos não influenciassem de forma negativa a percepção da obra vizinha. Whistler evitava o contraste, as cores fortes e o padrão vigoroso dos desenhos, tão comuns às abrasivas exposições vitorianas (BENDIX, 1995: 222). Além disso, ao dispor suas telas e gravuras em linhas horizontais (com duas ou três filas no máximo), o artista explorava a própria linearidade dos planos das imagens e da parede.

A influência do plano em que a imagem é exposta pode ser alterada também por duas outras questões físicas: a textura e a cor. Victoria Newhouse analisa em seu livro *Art and the power of placement*, o impacto das texturas das paredes de várias galerias e grandes museus na percepção das cores e da luminosidade das telas que são expostas. Superfícies lisas e homogêneas, obtidas a partir do uso de materiais macios e que refletem a luz moderadamente, como os tecidos opacos, colaboram para a apresentação das obras, deixando a luz para elas, e criando um ambiente mais acolhedor no qual o foco é a obra. Já nas suas primeiras exposições individuais, Whistler utilizava tecidos opacos como o feltro para a cobertura das paredes, tornando parte constante dos seus projetos de exposição (CURRY, 1987:77).

Os esquemas de cores dos ambientes planejados pelo artista são uns dos poucos sobreviventes originais, como o da figura 7. Através deles, e dos relatos jornalísticos, podemos ter uma ideia de como a escolha e distribuição das cores no ambiente eram pensadas por Whistler. A preocupação principal do artista era a criação de uma ambientação elegante, atingida quase sempre pela combinação tonal entre as cores da parede, chão e teto. Uma de suas escolhas mais comuns era a combinação entre amarelo e marrom, ambos, porém, em tons secos e pálidos. A intenção era criar um ambiente iluminado que harmonizasse com os verdes, azuis e cinzas predominantes nas telas. Em uma exposição de suas águas-fortes, em 1883, Whistler cobriu as paredes da *Fine Art Society* com feltro branco e margeou em cima e em baixo com tábuas em amarelo brilhante. Utilizando-se de um estêncil criado por ele, Whistler espaçou algumas borboletas amarelas no fundo branco, dando assim sua ambientação característica. A luminosidade natural do branco e do amarelo acen-

tuava os contrastes sutis das gravuras de tinta negra. As molduras eram brancas e estreitas, pensadas para não desviar a atenção da delicadeza das imagens. Coordenar molduras foi sempre uma preocupação de Whistler, que as desenhava pessoalmente para cada tela, criando padrões únicos.

É importante aqui notar o uso da borboleta, figura utilizada pelo artista como sua assinatura, tornando-se símbolo de sua arte e dele mesmo. Cartazes na porta da exposição e *banners* (fig. 8) espalhados com a imagem da borboleta em papel amarelo eram algumas das formas visuais utilizadas por ele para divulgação de suas exposições. Todos os aspectos da exposição eram coordenados com a aparência programada. Além da preocupação com o interior da exibição, Whistler procurava harmonizar os catálogos, convites, cartazes, uniformes dos guardas contratados e sua própria imagem (NEWHOUSE, 2005: 22). Qualquer coisa que fosse relacionada às suas exposições era pensada dentro dos padrões programados por ele, assegurando, assim, o maior controle possível da percepção do visitante.

Outras observações sobre as alterações do espaço expositivo são interessantes, como por exemplo, o caso da iluminação ambiente. O tipo de iluminação (natural ou artificial) altera a percepção das cores e formas de uma obra. No caso da iluminação artificial, o tipo de lâmpadas utilizadas pode mudar consideravelmente não só a tonalidade, mas a intensidade de uma cor. O material das paredes, e também dos outros objetos presentes, podem refletir mais do que o desejável, acrescentando luminosidade fora da obra. Contrastes e profundidades são acentuados ou embotados dependendo da iluminação (NEWHOUSE, 2005: 251).

Muito da sutileza e delicadeza da estética de Whistler é derivado da arte japonesa, bastante popular na época. Seus esquemas de exposição deviam muito à influência nipônica, e os meios de instalação de iluminação de suas mostras eram diretamente derivados dessa. Preocupado com a filtragem da luz natural proveniente de janelas e claraboias, uma interpretação do *Shoji*⁴ foi utilizada em alguns casos. No caso da iluminação vinda de cima, o recurso utilizado por Whistler na exposição de 1886, na galeria Dowdeswell, foi a criação de um *velarium* de seda amarela (fig. 9) que difundia a luz de tal forma que ela incidisse sobre as obras, mas não sobre os visitantes ou qualquer outro objeto, impedindo que a luz refletisse onde não deveria (BENDIX, 1995: 237).

Toda a ambientação dos espaços das galerias em que Whistler expunha era pensada dentro

4 *Shoji* é uma espécie de veneziana ou porta corredeira japonesa composta por papel translucido e moldura de madeira.

dos moldes do que hoje se chama de museu-casa, ou seja, além das obras, outros objetos eram posicionados para criar uma atmosfera familiar. O uso de mobílias, vasos de porcelana chinesa em azul e branco, sofás confortáveis e flores de cores específicas eram essenciais nas exposições projetadas pelo artistas. Para tal, era necessário também que o número de pessoas dentro da exposição fosse controlado, e era comum que todas as exposições de Whistler tivessem entrada paga.

Observa-se, assim, que toda essa preocupação derivava não somente da necessidade de criação de uma experiência imersiva na estética proposta, como também da possibilidade de, através dessa experiência, Whistler ser reconhecido como um grande artista, e ser comercialmente bem sucedido, sem depender das instancias oficiais de mercado da arte. Através da ambientação doméstica, era possível dar ao futuro comprador ou patrono uma ideia de como a obra “se portaria” em sua casa. No *Salon* ou na *Royal Academy*, os trabalhos do artista americano se perdiam, e os compradores sofriam com o formato cansativo das exposições, contando então com a reputação do artista para fazer suas escolhas. Em suas exposições individuais, Whistler pôde criar experiências estéticas complexas que dariam a ele a reputação de grande artista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENDIX, Deanna M. *Diabolical designs: paintings, interiors and exhibitions of James McNeill Whistler*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.
- BOURDIEU, P. e Darbel, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp: Zouk, 2003.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CURRY, David Park. “Total control: Whistler at an Exhibition” In: FINE, Ruth E. (Ed.). *James McNeill Whistler: a reexamination*. Washington; Hanover, [N.H.]: National Gallery of Art: Distributed by the University Press of New England, 1987.
- NEWHOUSE, Victoria. *Art and the power of placement*. New York: Monacelli Press, 2005.

IMAGENS

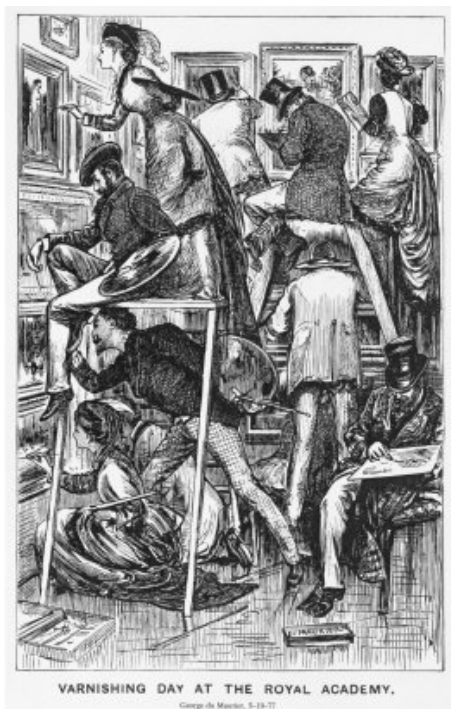
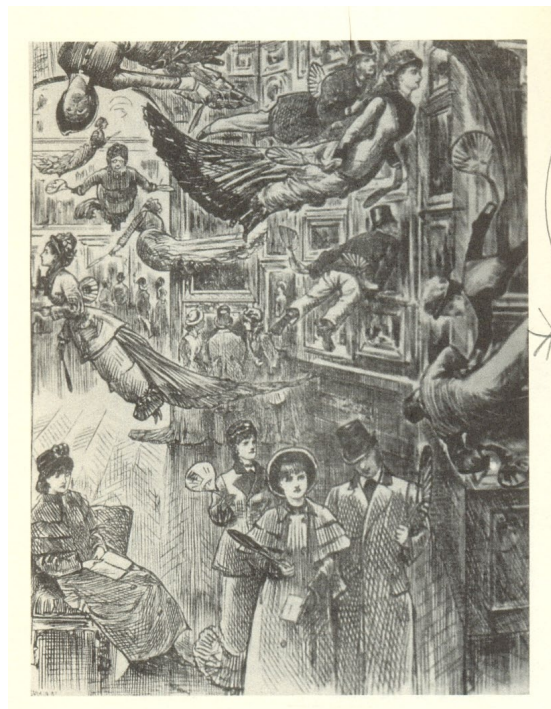


Fig.1 (19 de Junho de 1877) George Du Maurier, "Varnishing day at the Royal Academy", gravura, publicado em Punch.



(9 de Dezembro de 1878), George Du Maurier, "Exhibition at the Royal Academy", gravura, publicado em Punch. Na publicação original lê-se a legenda: "Edison's Anti-gravitation Under-Clothing"



(22 de Julho de 1857), Honoré Daumier, "Triste contenance de la Sculpture placée au milieu de la Peinture", gravura, publicado em Le Charivari.



(17 de Maio de 1852), Honoré Daumier, Da serie "Le Public du Salon", gravura, publicado em Le Charivari.



(1862), James McNeill Whistler, Symphony in White No I: The White Girl, óleo sobre tela, 215 cm x 108 cm, Washington: National Gallery of Art.



(1870-75) James McNeill Whistler, Nocturne: Blue and Silver – Battersea reach, óleo sobre tela, 49.9 x 72.3 cm, Washington: Freer Gallery of Art.



Fig.7 (1873-74) James McNeill Whistler, Designs for wall decorations for Aubrey House, carvão e gouache sobre papel pardo, 15.1x 10.2 cm, Glasgow: The Hunterian Art Gallery.

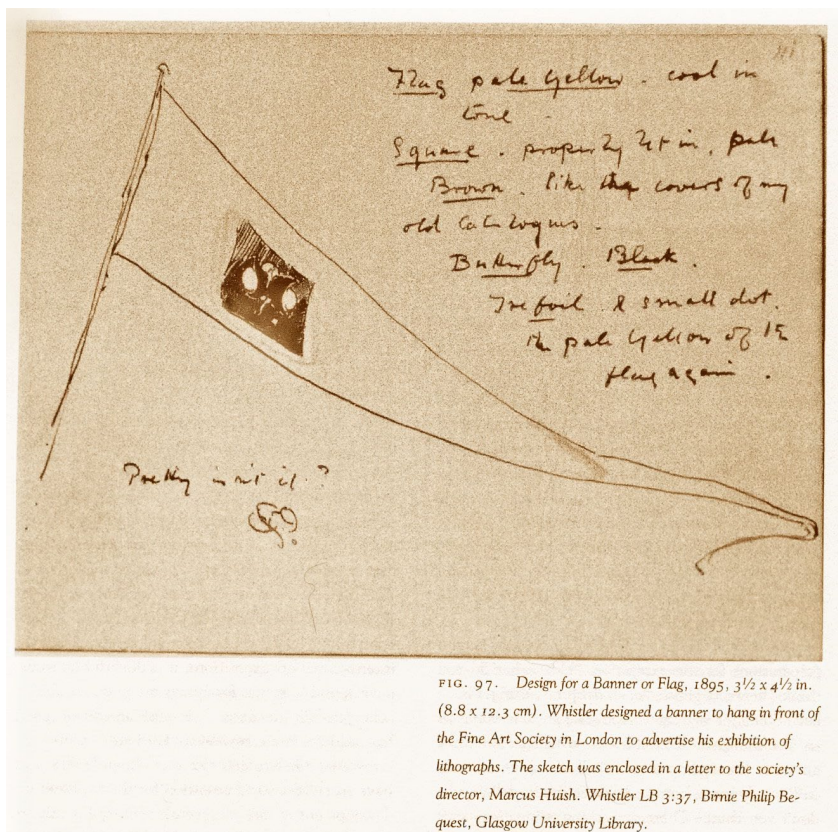


FIG. 97. Design for a Banner or Flag, 1895, 3 1/2 x 4 1/2 in. (8.8 x 12.3 cm). Whistler designed a banner to hang in front of the Fine Art Society in London to advertise his exhibition of lithographs. The sketch was enclosed in a letter to the society's director, Marcus Huish. Whistler LB 3:37, Birnie Philip Bequest, Glasgow University Library.

Fig 8 (1885) James McNeill Whistler, Design for a Banner or Flag, lápis e caneta, 8.8x12.3 cm. Glasgow: Glasgow University Library.



Fig. 9 (1886) James McNeill Whistler, Design for a Velarium, lapis, caneta e aquarela, 25.5x17.7cm, Glasgow: Hunterian Art Gallery.

EXPLORANDO A BASÍLICA NOSSA SENHORA DA PENHA, NO RECIFE: INCURSÕES ARQUITETÔNICAS E REVELAÇÕES ARTÍSTICAS

Carlos Alberto Barreto Campelo de Melo*¹

INTRODUÇÃO

A Basílica Na. Senhora da Penha (fig 1), no Recife, constitui exemplar incomum estilístico dotado de singulares obras o que se justifica a exposição da obra arquitetônica e de revelações artísticas. Além do próprio prédio que contrasta com as nossas igrejas barrocas, e merecedor de esclarecimentos quanto ao estilo no Brasil, o neorenascentista, sua origem e peculiaridades, há obras de artes situadas tanto na fachada como no seu interior sem o devidos estudos quanto ao estilo e autoria e muito menos divulgação. Entre essas, citam-se os “vero” afrescos (fig 2), esculturas e baixos-relevos em mármore e em madeira, de excepcionais qualidades. Apesar disso, nessas obras, é curioso ressaltar, o anonimato da autoria dos entalhes. Apenas, em duas esculturas e em um baixo relevo, executados em mármore estão registradas a autoria de Valentino Besarel: as imagens que ladeiam o altar-mor, São Francisco e Santo Antônio (fig 3) e o baixo relevo no altar mor. Nas demais, não há identificação, nem registros em documentos escritos dessa autoria. No entanto, por peculiaridades que nos deparamos nas pesquisas, leva-se a considerar que essas obras também são provenientes do atelier desse artista. Nesse texto, pretendemos apresentar considerações sobre o estilo desse prédio suas obras como também levantar evidências de autoria dos entalhes, isso mediante processo comparativo com as obras desse mestre, na Itália, bem como pelos indícios de datas e locais. Inicialmente, será apresentado o contexto do século XIX em que a Basílica foi projetada e em seguida, serão feitas algumas considerações arquitetônicas e da produção artísticas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTILOS DO SÉCULO XIX

A Basílica foi projetada no final do século XIX, período em que emergiram estilos já registrados na trajetória da história em todas as áreas das manifestações humanas, seja na literatura, na

¹ * Mestre. Prof. da Universidade de Pernambuco e da Faculdade ESUDA. Como professor de Arquitetura e de História das Artes da Faculdade Esuda, promoveu, durante 2 décadas, estudos com os alunos, sobre a Basílica de N. Sra da Penha.

música, na pintura, na arquitetura (GOMBRICH,1999). “A época era de revoluções: a americana, a francesa e a industrial” (STRICKLAND,2003:80) e as duas últimas influenciaram decisivamente sobre os estilos nesse século e para entendermos, particularmente, a Basílica como obra arquitetônica, vamos situá-la no contexto do final desse século, em que foi projetada, período em que já haviam se desenvolvidos estilos influenciadas pelas duas revoluções. Os estilos podem ser classificados em dois grupos: os que se reportaram ao passado e aqueles outros que se voltaram para novos horizontes decorrente da Revolução Industrial. Entre os estilos enquadrados no primeiro grupo, situam-se o neoclássico e o romantismo. O primeiro se voltou para os clássicos - o grego e o romano, enquanto que o romantismo resgatou outros estilos, principalmente os da idade média, surgindo daí, o neorromânico, o neogótico. Quanto ao segundo grupo, pós-revolução industrial, advieram o realismo, o ecletismo e o art nouveau. Nasce, daí, a arquitetura moderna, devido “as modificações técnicas, sociais e culturais relacionadas com a Revolução Industrial” (BENEVOLO, 2009:13).

O neoclássico já vinha ressurgindo das cinzas com as revelações feitas devido as escavações de Herculano e Pompeia, ainda no século XVIII, mas foi com a Revolução Francesa, no final desse século, momento decisivo na história europeia que esse estilo se firmou. A partir da França, ocorreu a oficialização desse estilo, indicado pelos teóricos da revolução como sendo próprio para o novo regime “com a ênfase do Iluminismo na classe e na razão” (STRICKLAND,2003:89). Entendiam, com isso, que o rótulo das fachadas clássicas refletiria a democracia dos gregos, seus idealizadores, procurando escamotear, dessa forma, o período do “Terror” que se iniciava.

Posteriormente, no segundo quartel do século XIX, em sequência ao neoclássico, surge o romantismo com características mais lúdicas e místicas. Segundo Benevolo “[...] essa possibilidade concretiza-se em um verdadeiro e próprio movimento, que se apresenta com motivações precisas, quer técnicas, quer ideológicas, e que se contrapõe ao movimento neoclássico” (2009:82), Além dessa resposta, esse estilo surge, também, como inquietação e não aceitação das mazelas decorrentes da revolução industrial. Buscavam-se por valores perdidos, e foram buscar na idade média, tais como: i) a humanização, uma vez que, com a revolução industrial, o homem tornava-se robotizado em decorrência da mesmice repetitiva da linha de produção; ii) uma organização no trabalho mais comunitária, ao invés da centralização de da empresa; iii) por uma arquitetura “mais

verdadeira” que, ao contrário do neoclassicismo, não escamoteasse a sua estrutura. E isso, encontrava-se nas estruturas do gótico, com o esqueleto das abóbadas de nervuras e nos arcos botantes; iv) ainda, por uma arquitetura que sua plástica revelasse a função do prédio, como as catedrais e as universidades.

E nessa busca, voltou-se, novamente, para o passado, dessa vez, não mais à antiguidade clássica, mas à idade média. Assim, com valores mais sentimentais e individuais, surge o romantismo. No entanto, o advento desse “[...] novo estilo não substitui nem se funde ao anterior, como ocorria em épocas passadas, mas ambos permanecem um ao lado do outro como hipóteses parciais[...]” (id,ibid). A esse novo *revival*, particularmente, na arquitetura, foi denominado de historicismo, cujo resgate se deu de forma mais enfática nos estilos da idade média, destacando-se o românico e o gótico. Na releitura desses estilos, agora passados oito séculos, foram denominados de neorromânico ou de neogótico. Além desses, igualmente, foram resgatados, desse período, porém, com menos frequência, o bizantino e o paleocristão e, ainda, fora da idade média, mais dois estilos da idade moderna, o renascimento e o barroco, o que passaram a ser denominados de neorenascimento e neobarroco.

O resgate de cada estilo se deu de forma lógica dentro do próprio espírito do romantismo, em que cada povo procurava enaltecer de forma nostálgica obras executadas em memorável época considerada motivo de orgulho, das quais tivessem de se envaidecer. Dessa forma, a Inglaterra votou-se para o gótico Tudor por ser o estilo de uma época, considerada pelos românicos, áurea dessa nação, em que reinava a dinastia Tudor. Esse gótico tardio inglês, foi reproduzido tanto na arquitetura doméstica como nos prédios públicos, e nesses principalmente, e por determinação expressa em decreto real, teriam que ser erigidos nesse estilo. Na França, por sua vez, verificou-se a proliferação do gótico flamejante, tão recorrente na idade média e na Alemanha, já resgataram o otomaniano.

É inserido nesse contexto em que os arquitetos são solicitados para projetarem as obras em algum dos estilos já citados ou, ainda, a mesclarem elementos do repertório de estilos diversos numa combinação em uma única obra, o que vem a ser o ecletismo. Recorrendo ao historicismo ou ao ecletismo, alguns criticam o que faltou nessa “[...] era de imitação, foi originalidade” (STRICKLAND,2003:96).

Particularmente, o *revivel* barroco, o neobarroco, teve seu desenvolvimento, no norte da Itália, região em que já havia sedimentado a tradição do barroco, nos fins do século XVI, com os Carraci e seus seguidores. Também, na Áustria, sobretudo a partir da última década, floresceu dentro do contexto patriótico, característica ainda remanescente do romantismo, em que resgata uma evocação nacional de um passado, o que no caso, foi o florescimento econômico e cultural do país no século XVII, período em que se manifestou o barroco tardio.

Nessa mesma região, no Veneto, desenvolveu-se um estilo bem particular, ou melhor, uma variante do estilo, o renascentista tardio, a partir do arquiteto Andrea Palladio (PALLADIO, 2002) expandindo-se para a Inglaterra e, daí, para os Estados Unidos (PEVSNER, 2002). Formavam-se as bases para o *revival*, denominado neorenascimento.

Das considerações acima, sobre o contexto em que floresceram os estilos do século XIX, destacamos para o nosso trabalho acerca da arquitetura e esculturas e entalhes da Basílica de N. Sra da Penha, o neorenascimento, o neobarroco e o ecletismo, cujas obras iremos apresentar a seguir.

A BASÍLICA E SUAS OBRAS

A Basílica N. Senhora da Penha situa-se na Praça do Mercado de São José (fig 1), em um bairro central do Recife e constitui-se como núcleo religioso popular pela sua tradicional bênção de São Félix e por ter sido a base missionária do Nordeste do carismático e popular Frei Damião de Bozzano, em fase de beatificação.

A imponência do prédio com características clássicas reflete sua origem renascentista com cúpula central dotada de lanternim encimada por um zimbório com a escultura da Padroeira N. Senhora da Penha. Especificamente, a Basílica apresenta vínculos com a região de Veneto, situada no norte da Itália, região de Andrea Palladio, protagonista de um estilo próprio do renascimento tardio (TEORIA, 2003). São evidentes as aproximações da Basílica com as obras palladianas, II Redentore e San Giorgio Maggiore, ambas situadas em Veneza. Verificam-se, entre outros aspectos, pela semelhança da fachada (fig.4. fig 5, fig 6), com a leitura dos frontões e a cúpula, essa ladea-

da por singulares torres tipo “minarete”. Desconhecimento dessa peculiaridade do renascimento tardio dessa região da Itália, do agrupamento de torres com essas feições variadas, tender-se-ia a enquadrar a Basílica de N. Sra da Penha, como sendo eclética.

Outro indício de que a inspiração do projeto da Basílica advém dessa região é proveniência do local, a mesma região de Veneto, dos dois arquitetos autores dessas obras. Frei Francesco, responsável pelo projeto da Basílica da Penha, é natural de Vicenza, enquanto que Andrea Palladio, responsável pelos projetos de Il Redentore e de San Giordgio Maggiore, é natural de Padova, com vários trabalhos de destaque em Vicenza, as vilas palladianas. Além disso, esses prédios são da ordem dos Frades Menores Capuchinhos, ou seja, a mesma ordem que as encomendou.

A configuração da planta baixa da Basílica (fig 7) apresenta uma cruz latina com uma nave central e duas laterais por onde se distribuem seis altares de cada lado que se unem por um deambulatório onde estão despostos quatro altares. Na capela do Santíssimo, encontra-se uma escultura típica de uma coroa sendo segurada por dois anjos. Por toda a extensão do altar-mor ao coro, encontram-se obras de entalhes e de pinturas conforme indicadas na relação abaixo. Destacam-se a exclusividade dos afrescos situados nos penachos de autoria de Murillo Lagreca (MELO,1999), considerados como os únicos afrescos de porte no Brasil, nessa técnica do “vero afresco” (fig 2).

A AUTORIA DOS ENTALHES

Valentino Bezarel, da região de Veneto, a mesma dos autores das igrejas citadas o artista, é o autor das esculturas e baixos relevos em mármore, conforme registrado nessas obras da Basílica da Penha. Essa informação é significativa como indícios de que as obras de entalhes adiante descritas sejam igualmente desse artista. Entre essas obras, destacam-se os entalhes em localizados nas portas da fachada (fig 1), à semelhança das “Portas do Paraíso” de Lorenzo Ghiberti, no púlpito (fig.8), no coro, na capela do Santíssimo, além da escultura da Madona situada no Zimbório (fig 1). Em livro biográfico (ANGELINI, 2002), há registros de que, entre suas obras, constam apenas que duas encontram-se em Pernambuco.

Valentino Besarel, oriundo de uma família de quatro gerações de escultores, trabalhou na região de Veneto, considerado o maior escultor do final do século XIX. Teve entre os seus clientes,

a nobreza italiana e austro-húngara, o que lhe valeu o título de o escultor dos monarcas (ANGELINI, 2002). Como enquadramento estilístico, sua obra encontra-se no contexto de um movimento neobarroco, naquela região, em que se retomam os adereços, temas, como anjos, organicamente entalhados. Os trabalhos existentes na Itália (fig 9, fig 10) atestam as aproximações entre os entalhes da Basílica, os anjos em adoração no altar-mor (fig 11) e no coro, além dos anjos e coroas da capela do santíssimo. Entre dezenas de obras mármore, podem-se apresentar semelhanças entre esses e os anjos do Tabernáculo da igreja de São Rocco e a Palla da igreja de Belluno. Além desses, os querubins e as Madonas são idênticos entre as obras citadas: o Angioletto na Madonna do Patrocínio na igreja de Villa piccola de Auronzo, o Putto da igreja paroquial de Porta de Caddore; Madonna de Cesionmaggiore ; a Virgine Del Rosario de San Floriano. A elucidação dessas obras de entalhe como de autoria de Valentino Besarel, revela uma adição ao acervo internacional desse renomado artista, destacando-se a rara porta em baixo relevo (Fig 12, fig 13), e elevará mais o patrimônio artístico da Basílica da Penha.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELINI, Giovanni. Gli Scultori Panciera Besarel de Zoldo. Belluno: Provincia di Belluno Ed., 2002.
- GOMBRICH, Ernest Hans. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.
- MELO, Carlos Alberto Barreto Campelo de Melo. Murillo La Greca: sua arte sua vida. Recife: Bagaço, 1999
- PALLADIO, Andrea. The four books on architecture. Cambridge: The Mil Press, 2002.
- PEVSNER, Nikolaus. Panorama da arquitetura ocidental. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- STRICKLAND, Carol. Arquitetura Comentada. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003
- TEORIA da arquitetura: do renascimento aos nossos dias. Koln: Taschen, 2003.

IMAGENS



Fig 1. Basílica N Sra da Penha, Recife
Fonte: Leonardo Araújo, 2012

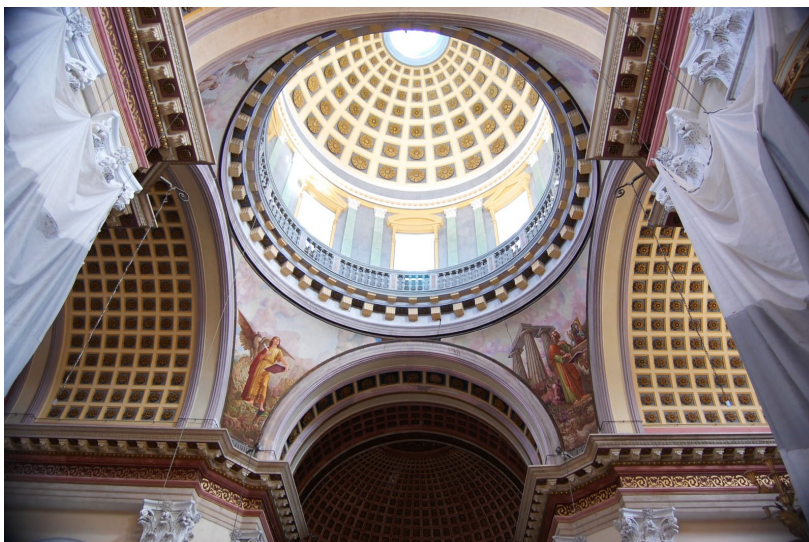


Fig.2 (2009) Murillo La Greca,
Os Quatro Evangelistas, afrescos,
Basílica Na. Sra. da Penha, Recife
Vista interna, apresentando os pen-
dentes
Fonte: Leonardo Araújo, 2012



fig 3 Escultura de Santo Antônio, V. Besarel
Fonte: O Autor, 2006.
Basílica N Sra da Penha



Fig. 4 Basílica Na Sra da Penha, Recife

Disponível em <http://proneb-capuchinhos.blogspot.com.br/p/nossa-historia.html>

Acessado em 16 junho 2012



Fig 5 Igreja Il Redentore

Disponível em venetograndtour.com

Acessado em 6 de junho de 2012



Fig 6 San Giorgio Maggiore

Disponível em archslidetest.blogspot.com

Acessado em 6 de junho de 2012

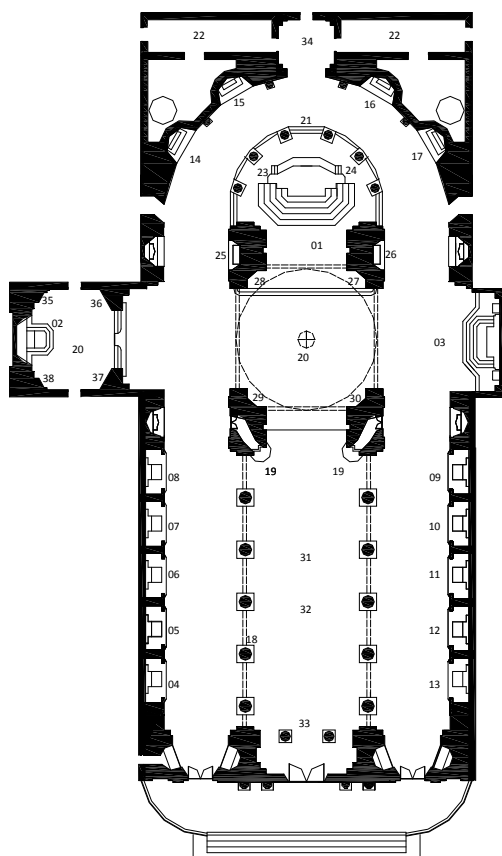


Fig 7 Planta baixa da Basílica N Sra da Penha
Fonte: o autor, 2006

- | | |
|----|---|
| 01 | Altar-mor |
| 02 | Capela do Santíssimo |
| 03 | Capela Nossa Senhora das Dores |
| 04 | Altar de São João Batista |
| 05 | Altar da Imaculada dos Franciscanos |
| 06 | Altar Santo Urbano |
| 07 | Altar de Nossa Senhora do Líbano |
| 08 | Altar de São Francisco de Assis |
| 09 | Túmulo de D. Vital M. G. de Oliveira |
| 10 | Altar de São José |
| 11 | Altar de N. Sra. de Lourdes |
| 12 | Altar de São Felix |
| 13 | Altar de Santo Antônio |
| 14 | Alta de N. Sra. do Sagrado Coração |
| 15 | Altar de São Miguel |
| 16 | Altar de Santana e São Joaquim |
| 17 | Altar de Jesus Atado |
| 18 | Colunas |
| 19 | Púlpitos |
| | Púlpitos Esquerdo |
| | Púlpitos Direito |
| | Detalhe do púlpito direito |
| | Detalhe do púlpito esquerdo |
| 20 | Cúpula do Santíssimo |
| | Cúpula Principal |
| 21 | Deambulatório |
| 22 | Sacristia |
| 23 | Escultura - São Francisco |
| 24 | Escultura - Santo Antônio |
| 25 | Altar do Santo Geraldo Magella |
| 26 | Altar de Santa Terezinha |
| 27 | Pintura da Cúpula - |
| 28 | Pintura da Cúpula - |
| 29 | Pintura da Cúpula – São Matheus |
| 30 | Pintura da Cúpula – São Marcos |
| 31 | Vista da Nave Central |
| 32 | Pintura do Italiano Botazzi |
| | Pintura do Italiano Botazzi – Dormição de Nossa |
| | Senhora |
| | Pintura do Italiano Botazzi – Assunção de Nossa |
| | Senhora |
| | Pintura do Italiano Botazzi – Coroação de Nossa |
| | Senhora |
| 33 | Coro |
| 34 | Hall |
| 35 | Profeta do Antigo Testamento |



Fig. 8 Púlpito, Jesus Entregando as Chaves do Reino, autoria atribuída a Besarel.

Basílica Na. Sra. da Penha, Recife

Fonte: Leonardo Araújo, 2012



Fig.9 N. Sra com o Menino Jesus

Disponível em <http://www.zoldoscuola.eu/artisti.htm>

Acessado em 16 junho de 2012



Fig.10 Detalhe de Anjo - Medalhão

Disponível em <http://www.zoldoscuola.eu/artisti.htm>

Acessado em 16 junho de 2012

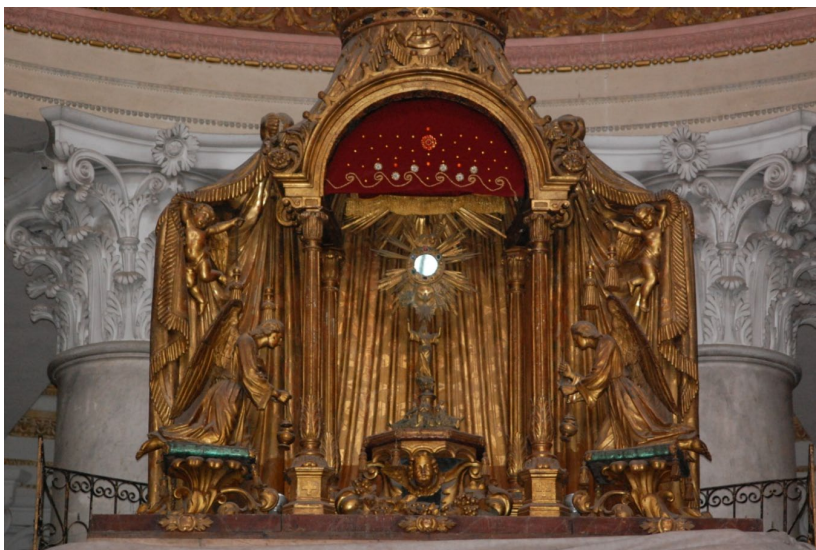


Fig 11 Anjos em Adoração
Basílica N Sra da Penha
fonte: Autor, 1996



Fig.12 Detalhe da Adora-
ção dos Pastores, V. Besarel
Basílica Na. Sra. da
Penha, Recife
Fonte: o autor, 2009.



Fig 13 Anunciação, detalhe da porta
da fachada
Basílica N Sra da Penha
Fonte: Leonardo Araújo, 2012

A TEMPORALIDADE NA PINTURA NU DESCENDO UMA ESCADA, DE MARCEL DUCHAMP

Caroliny Pereira¹

Contrapondo-se às ideias futuristas de aceleração e do movimento como fluxo contínuo e dinâmico, ao pintar *Nu descendo uma escada* (1912), Marcel Duchamp estava interessado nas experiências de análise e decomposição do movimento por meio da desaceleração e, por isso, buscou nas experimentações cronofotográficas do francês Étienne-Jules Marey (figura 1) nas quais ele teve acesso através da publicação na revista francesa *La Nature*, de 1883 e do inglês Eadweard Muybridge (figura 2), fontes para as suas análises.

Algumas experiências cronofotográficas consistiam em tirar sucessivas fotografias de vários instantes de um movimento, capturadas em uma única chapa fotográfica, utilizando uma câmera fotográfica que continha um obturador circular com fissuras que permitiam a exposição com vários intervalos regulares por segundo, o que possibilitava um registro realista da trajetória do movimento.

Com a cronofotografia, era possível analisar o movimento de modo mais preciso, pois ela efetuava uma espécie de decomposição deste, como se o tempo fosse desacelerado e recortado. Assim, era possível ver o que o olho não conseguia captar.

Vários elementos na composição do quadro *Nu descendo uma escada* remetem a elementos utilizados por Marey para estudar o movimento. Um elemento, cuja evidência é nítida, são os pinos e linhas que o fisiologista francês colocava em seus modelos para facilitar a visualização das posições que o corpo ocupa no deslocamento da linha percorrida no espaço. Em *Nu descendo uma escada*, esses elementos aparecem nas articulações da figura, e correspondem praticamente às mesmas localizações que aparecem em Marey (figura 3).

Duchamp utiliza o tempo como um elemento plástico em *Nu descendo uma escada* (figura 4) e, assim como o tempo cronofotográfico, que é desacelerado, *Nu descendo uma escada* desacelerou a figura que desce a escada, possibilitando a visualização do movimento dilatado no tempo.

¹ Universidade Federal de Uberlândia – UFU/ Pós-graduação em Artes - Mestrado

É como se pertencesse ao que Duchamp chamava de *retarde*, um atraso, como se estivesse a um passo atrás, diferente do tempo futurista, amalgamado no tempo presente, e em favor do tempo que virá, e cujo passado é negado.

Em sua relação com a utilização do conceito de tempo em *Nu descendo uma escada*, Duchamp também buscou referências no cinema, e mais especificamente no que o cinema é de fato, já que para ele havia uma distinção entre o que “o cinema é” e o que são “efeitos do cinema”. Duchamp “[...] considera que o cinema permite explorar a decomposição e a análise do movimento, enquanto que o ‘efeito de cinema’ apenas permite a realização da sua síntese ilusória.” (CASTELO BRANCO, 2010, p. 05).

O interesse de Duchamp pela análise do movimento, em detrimento da síntese, é perceptível nessa pintura, na qual ele decompõe o movimento em instantes sucessivos e estáticos e em uma sucessão de imagens fixas e, como ele mesmo diz: “[...] o meu objetivo era a apresentação estática do movimento [...] sem tentar criar através da pintura efeitos de cinema.” (DUCHAMP, apud CASTELO BRANCO, 2010, p. 5-6).

O tempo de *Nu descendo uma escada* assemelha-se ao tempo cinematográfico, em que o presente não é um instante vinculado à sua própria atualidade. Ele se fixa na pintura, mas transborda em secções que se fundem, formando uma espécie de estratos sobrepostos em deslocamento, que se comunicam entre si para afunilar-se, no último frame do quadro, e, exercendo pressão sobre uma ponta do presente.

Mas também se diferencia do cinema, pois se fixa sobre uma superfície plana que é dada de um vez só, enquanto que no cinema as imagens mostram-se à medida que a película cinematográfica é desenrolada. O fato de a pintura de Duchamp conter todos os seus elementos sobre um único plano, dado de uma só vez, faz com que seus presentes sejam encaixados, como que unidos por uma linha que segura todos os instantes amarrados entre si. Por isso, o tempo do *Nu descendo uma escada* não é o tempo puro, devolvido a si mesmo, pois, ainda está subordinado à linha espacial. Estaria mais próximo do que Henri Bergson - filósofo francês – denominou de mecanismo cinematográfico.

Nu descendo uma escada enverga e arranha o tempo. Compreende este como vibrações que ressoam sobre uma superfície plana. Instala-se o paradoxo. A pintura se mostra por inteira, mas

a mesma superfície que permite que a pintura seja vista de uma só vez, também a esconde sob as arranhaduras buracos e fendas.

Em uma superfície nada está escondido, mas nem tudo é visível [...] declinação infinita que, de um lado a outro da fenda, reencadeia todas as imagens, todas as cores, abrindo-as umas às outras, segundo uma conexão transversal que afirma seus cortes e distâncias, uma conexão que vai romper os tons. (MARTIN in ALLIEZ, 2000, p. 102).

Duchamp faz do tempo gomos de instantes. Formalmente em seu *Nu descendo uma escada*, isso é visível nos contornos que ele faz entre uma silhueta e outra. Com isso, a superfície da pintura abre uma fenda, constituída por esses contornos escuros, como se o movimento se distendesse e ao mesmo tempo absorvesse todos os instantes não visíveis ao olho. Neles estão contidos tudo aquilo que escapa à fragmentação ao se tentar recompor o movimento total.

Fatiar o movimento através do cinematógrafo, para que através da inteligência possamos apreendê-lo, como instantes sucessivos que se propagem indefinidamente.

Duchamp fatia o movimento, mas não porque quer obter a síntese. Ele fatia porque quer mostrar as “vísceras” do movimento através de sua estaticidade analítica, como se através da análise do movimento pudesse penetrar na anatomia do corpo que se movimenta. E isso o faz divergir do futurismo.

Afasta-se do futurismo porque, enquanto os futuristas ancoram suas pesquisas do movimento na velocidade, como “[...] uma força física que deforma os corpos até o limite de sua elasticidade, assim revelando, no efeito, o dinamismo invisível da causa [...]” (ARGAN, 1992, p. 438), capaz de sintetizar a forma, em Duchamp, o dinamismo permitirá que o objeto seja desmontado, provocando uma modificação tanto na sua estrutura interna quanto em sua morfologia.

Os movimentos artísticos, cubismo e futurismo, são repletos de contradições. A contundência dessa característica também surge quando nos deparamos com a pintura: *Nu descendo uma escada*, que nos aproxima e ao mesmo tempo também distancia desses dois movimentos. Ela traz questões dos dois e ao mesmo tempo diverge de ambos.

Há nesta pintura de Duchamp indícios de elementos cubistas. Estes estão no desmembramento da figura que “[...] sugere as impressões múltiplas que temos de uma pessoa num dado mo-

mento” (TOMKINS, 2007, p. 78). A diferença é que Duchamp ao pintar *Nu descendo uma escada*, estava interessado nesse desmembramento da figura em deslocamento, enquanto que os cubistas operavam com figuras imóveis.

O desmembramento que Duchamp faz na figura é para que possamos visualizar todas as silhuetas possíveis da trajetória do movimento no espaço e, dessa forma, difere da maneira cubista que, desmembra os perfis da figura para que possamos visualizar a todas as faces em só golpe de vista.

Isso é possível porque Duchamp opera com a dilatação do tempo através do retarde, este seria como uma dilatação do tempo apreendido. Possibilitando que ao reduzirmos a velocidade com que apreendemos um acontecimento possamos visualizar o instante expansivamente.

Duchamp, portanto, retarda o tempo, mas efetua não se compromete com a permanência de uma continuidade, porque assim como a cronofotografia, ele está interessado na análise do movimento e deixa visível assim como o corte fotográfico captura um instantâneo do acontecimento, como uma fatia da realidade, Duchamp fatia a figura na pintura.

O movimento de uma pessoa que desce uma escada é uma ação rítmica, repetitiva, mecânica quase maquina. Ao executar esse movimento “[...] a pessoa passa do estado do organismo vivo para o de engenho ou máquina: o funcionamento biológico se transforma em funcionamento mecânico.” (ARGAN, 1992, p.438).

Esse movimento repetitivo faz com que o sujeito tenha cada vez mais familiaridade com a máquina, pois, de acordo com Argan, numa civilização de técnica, “[...] a transformação do funcionamento biológico em funcionamento tecnológico é o destino que nos aguarda.” (1992, p. 438). Movimento que, de tanto se repetir, fragmenta, descaracteriza a unidade e multiplica-se em fatias incompletas.

Essa ação repetitiva de descer uma escada também transforma o tempo de descê-la. Esse movimento rítmico faz com que tempo da ação seja fragmentado em fatias de instantes que se prolongam indefinidamente, até o próximo passo decrescente. Esse tempo soa como uma pulsão em do movimento em descendência. Há, porém, uma diacronia. Sobre o tempo da figura que desce a escada, também existe o tempo dilatado que Duchamp constrói ao desacelerar o movimento para representá-lo na pintura. Tempos sobrepostos, como frames cinematográficos.

Tempo e movimento, divergência rítmica numa frequência em consonância. Pois, se a figura que desce uma escada pode se manter em convergência com o tempo da descida, Duchamp ao desacelerar o movimento causa um embaraço entre os tempos, à figura perde o compasso, e parece estar descendo aos tropeços.

BIBLIOGRAFIA:

ALLIEZ, Éric. (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 1992.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CASTELLO BRANCO, P. S. **Cinema abstracto: da vanguarda europeia às primeiras manipulações digitais da imagem**. *BOCC: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Covilhã: University of Beira Interior, 2010.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: Schwartz, V. R.; CHARNEY, L. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. **Marcel Duchamp**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

GODOY-DE-SOUZA, H. A. Marey e a Visibilidade do Invisível. In: Capisani, Dulcemira. (Org.). **Transformação e Realidade - Mundos Convergentes e Divergentes**. Campo Grande: PROPP/CAD/UFMS/ DEPTO DE COMUNICAÇÃO E ARTES, 2002, v. 1, p. 295-315.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MINK, Janis. **Duchamp**. Köln. Taschen, 2006.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In. ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Figuras:



Figura 1 - s/d. MAREY, Étienne. Estabelecendo um plano inclinado. Cronofotografia, Fonte: <http://www.expo-marey.com/novo4.htm>

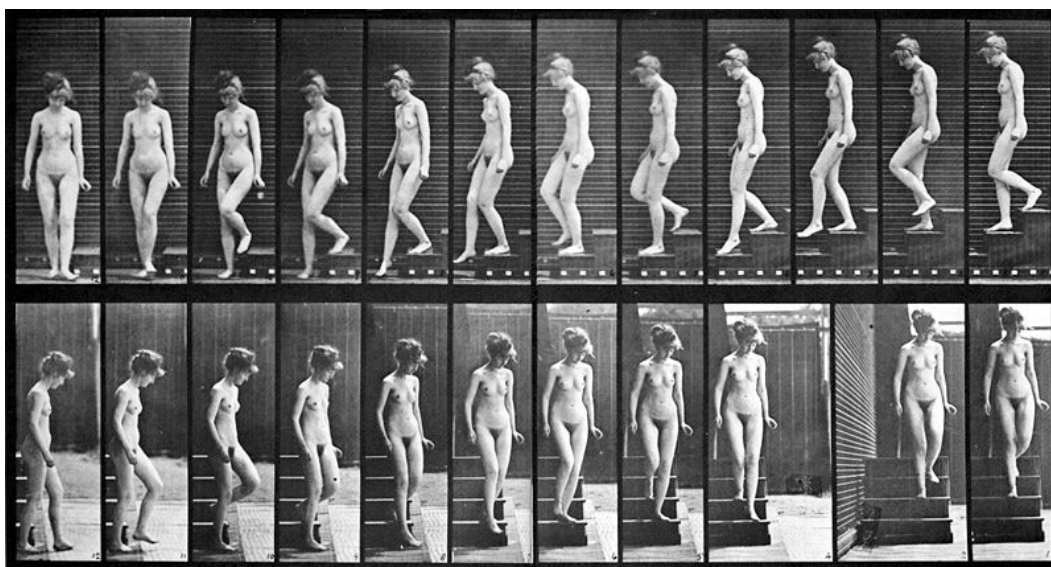


Figura 2 - 1887. MUYBRIDGE, Eadweard. Mulher descendo as escadas. Fotografia. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Muybridge-1.jpg>

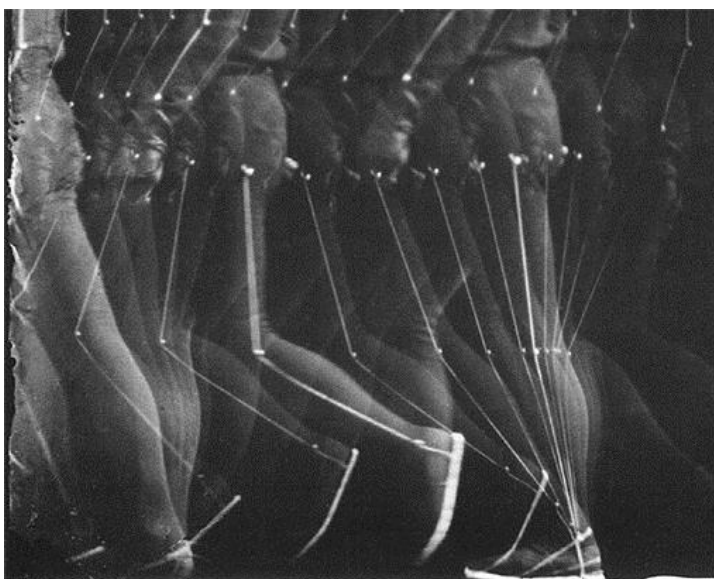


Figura 3 – 1884. MAREY, Étienne. Estudo sobre a marcha da figura humana (detalhe). Cronofotografia. Fonte: <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/VELAZQUEZ/Foto-Marey.htm>

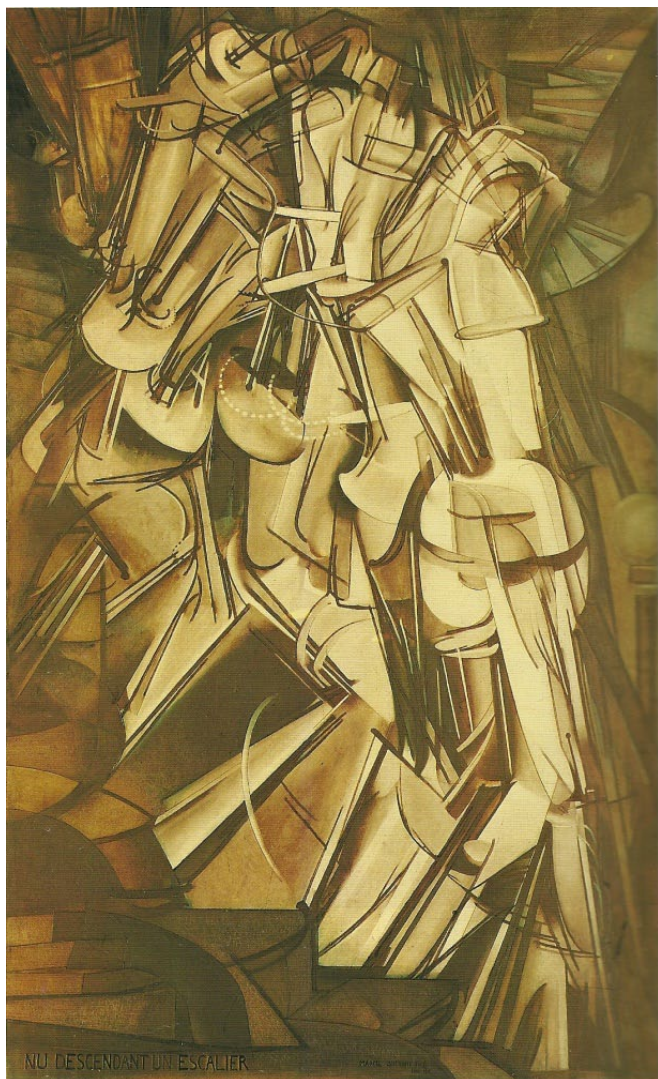


Figura 4: 1912. DUCHAMP, Marcel. Nu descendo uma escada nº2
Óleo sobre tela, 147 x 89,2 cm. Philadelphia, Museum of Art. Fonte: ARGAN, 1992. p. 440

A ESTAMPA FLORAL EM LOLA DE VALÊNCIA DE MANET: MEMÓRIA E HISTÓRIA DA ARTE EM UM QUADRO NA FRANÇA DO SÉCULO XIX

Claudia Carvalho Gaspar Cimino^{1*}

Este artigo busca fazer uma análise do “olhar” em relação ao quadro *Lola de Valence* do pintor francês *Édouard Manet* e de sua memória hoje simbolizada pela estampa floral representada na vestimenta da jovem bailarina espanhola. Com flores de cores vivas que se destacam sobre um fundo preto em *nuances* de tons variados, a estampa, de uma enorme riqueza em efeitos de pinceladas e tonalidades diversas, muito contribuiu na construção de uma imagem com grande fidelidade à tradição espanhola no polêmico quadro que foi aclamado por *Baudelaire*, em seu famoso quarteto no livro *As flores do mal*, na Paris no século XIX.

A saia estampada e o floral em questão tornaram-se realmente o diferencial do quadro. Não só pelo trabalho excepcional do artista, das cores e da técnica, mas também pela força imponente que eles inseriram na construção da personagem retratada. No símbolo do moderno que estava no tema espanhol, na representação de uma nova mulher que surgia no século XIX. Na tradução do novo que Manet soube tão bem perceber e traduzir em suas obras. Através desta estampa que hoje podemos encontrar nos *souvenirs* comercializados em algumas das exposições de Paris. Uma estampa que retrata a eternidade da flor, da feminilidade, da mulher e de Manet. E eterniza a simbologia de uma imagem.

A história de Manet se confunde com muitas outras, artistas que viveram em busca de um sonho, um ideal, normalmente alcançados, se este sonho se torna realidade, somente após a morte. Mas ele, em especial, viveu um sonho que se tornou realidade. E ainda é real, porque permanece sobrevivendo até hoje através de suas obras.

O QUADRO LOLA DE VALÊNCIA

A pintura *Lola de Valence* (1862), que se encontra no Museu *d'Orsay* em Paris, representa a Lola, nome artístico de Dolores *Melea*, uma bailarina espanhola, estrela da companhia de *ballet* de

¹ * Mestranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

Mariano *Camprubi* do Teatro Real de Madrid, que atuou com grande êxito apresentando o espetáculo *Flor de Sevilha*, em sua segunda temporada no Hipódromo de Paris, na França em 1862-1863. O público parisiense estava fascinado pela arte exótica da Espanha e seus trajes coloridos e a moda espanhola contagiou Paris.

O quadro representa a bailarina momentos antes de entrar em cena, entre os bastidores. Manet conseguiu que Dolores *Melea* fosse posar para ele no atelier e o quadro foi inicialmente apresentado em Paris, com fundo monocromático, único, em uma exposição individual na galeria *Louis Martinet*, no *boulevard des Italiens*, junto com outras obras.

Depois, possivelmente para expor no pavilhão da Exposição Universal de 1867, em Paris, Manet pintou os bastidores cênicos, inserindo à direita do quadro o público que lotou o teatro, visível através da abertura das *bambalinas*.

A bailarina, de pele muito branca, em contraste com os olhos e cabelos negros, veste uma deslumbrante saia estampada de cores vivas, com uma blusa e mantilha, brancos, de forma que a figura ressalta em uma silhueta que contrasta com o fundo escuro. Este jogo de claro-escuro é característico da pintura barroca espanhola, da qual Manet era admirador. A pincelada dos braços, das pernas e do rosto é delicada e minuciosa e segundo alguns historiadores, no estilo de *Couture*, enquanto que para o estampado da saia utiliza uma pincelada rápida e grande quantidade de tinta. A bailarina tem um braço apoiado nos quadris e sustenta com a outra mão um leque semiaberto. Lola de Valência mostra-se orgulhosa e segura de seu sucesso, com seu rosto sensual destacado pela mantilha branca, seus expressivos olhos negros mais escuros. Mais uma vez usa as tonalidades clássicas escuras do barroco espanhol em contraste com o branco da mantilha e o preto e vermelho do estampado. A delicada postura da bailarina, com o leque semiaberto e o braço esquerdo apoiado nos quadris, reforça ainda mais seu espanholismo, traduzindo as origens do folclore espanhol e alcançando um belo efeito volumétrico.

Um dos grandes admiradores deste quadro foi *Charles Baudelaire*, que escreveu e dedicou a ele o famoso quarteto: “Entre tantas belezas como em toda parte podemos ver / Eu compreendo bem, amigos, que o desejo hesite; / Mas se vê brilhar em Lola de Valência / O encanto inesperado de uma joia rosa e preto”.

“Entre tant de beautés que partout on peut voir;
Je comprends bien, amis, que le désir balance;
Mais on voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d’un bijou rose et noir.”
(BAUDELAIRE, 1857)

O retrato desta “joia rosa e preto” elogiado por *Baudelaire* em seu poema “As flores do mal” é uma obra-prima da pintura moderna. Esta pintura, que esteve no *Louvre* (1911) e atualmente fica exposta no Museu *d’Orsay*, fazia parte da coleção do autor, adquirida em 1878 pelo cantor e barítono *Faure*. Ainda hoje, Lola de Valência participa de várias exposições, tal a importância do artista e do quadro para a história da arte.

Na mesma época em que pintou Lola de Valência, Manet realizou uma água-forte com poesia de Baudelaire e litografia com poesia e música de *Zacharie Astruc*, obras que atualmente estão no *The Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque e na Biblioteca Nacional de Paris. *Zacharie Astruc*, músico e amigo de Manet, compôs uma serenata intitulada *Lola de Valence* que dedicou à rainha da Espanha. Manet realizou uma litografia que foi usada como capa da partitura musical na qual reproduz em desenho o busto da bailarina do quadro.

Rosenthal, escritor e historiador do século XIX, em seu livro sobre Manet aquafortista e litógrafo, verdadeiro Manet em preto e branco, nos mostra um artista completo que podemos apreender em sua unidade. E nos ensina que a ponta de Manet não se demora em *nuances*. A ponta não faz aparecer no cobre a projeção de uma sombra, porque a sombra para ele pode ser um risco, uma mancha, às vezes a indicação de um fundo, e nunca um efeito. (FOCILLON, 1969: 242)

A aquarela *Lola de Valence* encontra-se no Museu do *Louvre*. Possivelmente, foi um pequeno estudo feito em 1861-62 para o quadro homônimo. A pintura e a aquarela mostram a personagem de corpo inteiro, enquanto que na litografia, apenas o busto de Lola. Como em outras ocasiões, a historiografia indica parecer ter grande influência de pintores do início do século.

Em artigo publicado na Unicamp, Martinho Alves da Costa Junior compara a aquarela *Petra Camara dansant* (1854) de *Theodore Chassériau*, artista francês do século XIX, com a pintura *Lola de Valence* de Manet:

“Com um olhar calmo e sereno, Lola parece saber da erotização que acompanha seu trabalho e seu corpo. Petra Camara, por sua vez (...) parece ter uma certeza: que está

muito menos relacionada à sua erotização do que a importância de seu ato, sua dança”.
(DA COSTA JUNIOR, 2008: 226).

Ao compararmos também *Petra Camara* e *Lola de Valence*, ambas em aquarela, apesar das semelhanças relativas ao tema, pode-se perceber claramente a diferença entre elas, não só no que se refere à posição das dançarinas, mas também na execução da técnica. O predomínio dos tons escuros, tonalidades de negro em contraste com os vivos, em *Lola*, enquanto que, em *Petra Camara* os tons são suaves e esmaecidos, aguados que delineiam os movimentos da bailarina em traços finos e delicados. Com seu movimento, a bailarina olha para o alto, em atitude sublime. A atmosfera mostra uma suavidade e unidade entre as cores e as linhas, assim como nas manchas que compõem a obra. Já os traços em *Lola de Valence* são fortes, decididos, denotando uma figura de firme personalidade e consciência de seu poder. Lola olha para o expectador, com um ar de desafio. Na obra, as manchas de cor também são fortes e soltas. Os tons escuros já dominam e Manet mantém na realização da aquarela, o mesmo tratamento diferenciado que denota em suas telas um estilo próprio, livre.

Em certo sentido, podemos dizer que Manet é a permanência de *Goya* na modernidade. Seus trabalhos refletem o cuidado com a observação da realidade e da profundidade. No quadro *Lola de Valence*, particularmente nas linhas dos braços e das pernas, há uma clara influência dos retratos de mulheres que *Goya* pintou no início do século XIX.

A iluminação é característica de muitos retratos de *Goya*, assim como a colocação dos pés à frente, a deslumbrante saia estampada com um floral, o braço com o relógio e a mão, que sustenta, caída, um leque entreaberto, nos lembra da pose da figura da *Duquesa d’Alba* de *Goya*. Também a mantilha e a transparência do tule que cobre o corpete. Apesar de tantos indícios, alguns historiadores mantêm algumas dúvidas sobre esta derivação de *Goya*. O fato é que, de uma forma ou de outra, Manet estava impressionado com os grandes pintores espanhóis e isto se refletia em suas obras.

Mas ao olharmos o *Retrato da Duquesa d’Alba* (1797) ou *Retrato de Mariana Waldstein* (s.d.), ambos de *Goya*, ou ainda *Retrato da Senhora Adela Guerrero* (1851) de Coubert, percebemos o motivo da permanência dessa dúvida, pois a influência do estilo, tanto nas posições das

figuras como em outros pontos, é evidente e compreensível, até pelo desejo de Manet em retratar o espírito espanhol nestas obras.

Em sua tese de doutorado, Maria Alice Ximenes pesquisando sobre as tradições espanholas, explica sobre a vestimenta tradicional da Espanha. O ato das mulheres cobrirem a cabeça com as chamadas mantilhas, sendo que as mais expressivas eram as de renda, o uso do xale, da saia e do leque.

“A mantilha é o grande signo da *maja*. A mulher espanhola representava a identidade da cultura espanhola, tão em voga naquela época; sua pose e seu gesto eram a demonstração de um certo enfrentamento, algo soberbo. As poses de Lola de Valência (Manet), Duquesa D’Alba (Goya) e A Senhora Adela Guerrero (Courbet) possuem esse gesto-atitude em comum.” (XIMENES, 2009: 133).

Além disso, segundo Ximenes, a Duquesa D’Alba, mais conhecida como *Cayetana*, suposta amante do pintor Francisco Goya, foi um ícone da moda espanhola nesta época. Com uma “pose ousada numa atitude de orgulho, impunha o estilo espanhol fosse ela duquesa ou *maja* dos subúrbios”. (XIMENES, 2009: 113).

Sendo assim, o quadro da *Duquesa D’Alba* pode ter influenciado artistas da época, além de Manet, não só por ser um bonito quadro, representando uma mulher espanhola, mas também pela representação de ser tal mulher, como uma caracterização psicológica da liberdade e da postura da figura feminina no século XIX.

Carmem, personagem espanhola da literatura francesa de autoria de Prosper Mérimée, cujo livro foi publicado em 1845, também contribuiu muito para a formação da imagem feminina espanhola como símbolo de atração e erotismo. “Protótipo da mistura de raças, a sensualidade cigana e o mistério árabe causaram furor numa Europa oitocentista que estava suscetível por novidades estéticas que trouxessem toques exóticos”. (XIMENES, 2009: 121).

A ESTAMPA FLORAL

E, quanto ao traje, nada representa melhor a tradição espanhola do que a saia. Símbolo da feminilidade, a saia é ainda hoje uma forma de exaltar a atratividade da mulher, diferenciando-a

do uso da calça e, como vestimenta, uma peça fundamental no traje espanhol.

Na Espanha, as saias têm estilos diferentes de acordo com cada região. Elas podem ser simples ou longas, com várias sobressaias. Ter apliques escuros ou coloridos. São geralmente estampadas com florais grandes ou pequenos, listradas ou com poás (bolinhas). Também podem ser lisas, com avental em uma cor que faz contraste com a saia. Especificamente em Valência, o “traje feminino consiste no uso do *fichu* de renda, que era uma espécie de lenço-xale usado sobre o decote, saia estampada floral e avental escuro, com o detalhe do penteado, que consiste em tranças enroladas na lateral”. (XIMENES, 2009: 107).

No livro *O corpo da liberdade*, o historiador Jorge Coli ao comentar sobre o quadro *Lola de Valence* de Manet, diz que na tela chama atenção a saia colorida da personagem, mas ressalta a cor negra como a tonalidade principal. Com um princípio unificador, o negro “está presente como o elemento constitutivo comum de todas as cores, é tratado de modo autônomo, através de nuances incontáveis de brilho e de densidade. De maneira extremamente rica e fascinante, Manet nos *ensina a ver o negro*”. (COLI, 2010: 164-165).

Na estampa, a cor negra domina, com variadas tonalidades de preto, e é exatamente o preto que realça ainda mais as cores vivas: o vermelho, amarelo, laranja e o verde. Estas cores se destacam também pela riqueza de gradações existentes. É como se os tons puros fossem misturados aos tons escuros, como se entrassem em interseção com eles formando novas tonalidades e criando a riqueza visual existente.

Além disso, a estampa é um floral lindíssimo. É claro que, tradicionalmente, o traje valenciano é composto de uma saia floral, mas o artista foi extremamente perspicaz em retratar de uma forma tão real e vívida a estampa de Lola. Porque é através dela que a personagem se torna mais “espanhola” e se distingue das demais obras citadas anteriormente.

A flor é a representação feminina por excelência. Nada é tão feminino, tão identificador quanto à natureza de uma mulher. A flor que brilha em cores variadas e que exala o seu perfume, que enche o jardim de poesia e beleza, que torna a vida mais linda. A flor que é o detalhe perfeito, que é o enfeite do cabelo de “*Olympia*” e o toque macio de pétalas como a pele aveludada da mulher. Que pode ferir com espinhos, mas que com a sua beleza, compensa a dor. A flor e a mulher nunca estiveram tão próximas...

Manet soube ver a flor e a mulher. E a retratou como viu.

Ele “costumava dizer ‘É preciso ser da própria época’. É essa atitude, é essa compreensão das ansiedades dos tempos modernos que fazem Manet parecer tão moderno. Na verdade, se o termo pós-moderno significa alguma coisa, quase se poderia chamá-lo de pós-moderno”. (FRIEDRICH, 1993: 31).

Mas houve muitas críticas a Manet e ao quadro *Lola de Valência*. Foi um quadro considerado ambíguo, com certo erotismo para a época, não só pelos críticos de arte, mas também por *Baudelaire*, seu defensor e amigo. Por isso e ao mesmo tempo, foi recebido por alguns como se a figura não expressasse sua feminilidade.

Na caricatura de *Randon* para *Le journal amusant*, “que foi discutida por *Richard Wolheim* em *Painting as an Art*, p. 176, o rosto da mulher, tal como pintado por Manet, foi percebido como ‘masculinizado’. Com o subtítulo de ‘*Ni homme, ni femme*’ (Nem homem, nem mulher)”, a caricatura denunciava estar faltando no quadro uma maior definição da feminilidade da mulher. (FRASCINA, 1998: 26-27)

Para aqueles que buscavam nas artes os padrões acadêmicos, *Lola* realmente não tinha a feminilidade da mulher idealizada, da mulher renascentista ou do romantismo, que eternizava a perfeição e era como a representação de uma divindade. A mulher etérea, sensível, intocável, perfeita em todos os sentidos, subjugada pelo poder do inalcançável.

A mulher que Manet pintava era a mulher de seu tempo. A mulher moderna no sentido real. A mulher que existe, cobiçada pelos homens e ciente de seu poder, como uma representação feminina espanhola. A mulher que fez sucesso na Paris oitocentista e foi aclamada por versos de *Baudelaire*.

O erotismo do quadro, que hoje não entendemos, talvez seja exatamente este. Está em *Lola* e não no quadro. Está no tema espanhol, na representação de uma nova mulher que surgia no século XIX. Nas *majas*, em *Carmem*, mulheres espanholas, e em todas as suas imagens de sucesso. Na tradução do moderno. No novo que Manet soube tão bem perceber e traduzir em suas obras.

E Manet demonstrou ser moderno principalmente em sua forma de pintar. Suas obras por vezes, pareciam inacabadas e a técnica era livre, com suas pinceladas rápidas e soltas. A tinta era quase pura. O efeito estuque, também com muita tinta. Sob esse aspecto, Manet buscou uma evolução do passado. Foi moderno sem deixar de ser conservador.

Porque Manet, acima de tudo, pintava o que via e como via. Seus quadros falam mais do que qualquer palavra. Só é preciso aprender a olhar...

Na exposição “*Manet-Velázquez: La manière espagnole au XIXe siècle*” do Museu d’Orsay, realizada de 17 de setembro de 2002 a 12 de janeiro de 2003 em Paris, foram desenvolvidas peças, como uma estola, inspirada no quadro *Lola de Valence* de *Édouard Manet*. A estola foi editada pela Reunião dos Museus Nacionais, desenvolvida em *mousseline* de seda (*chiffon*) e faixas de cetim, medindo 140 cm de comprimento e 40 cm de largura.

Assim como a estola, outros “*souvenirs*” foram criados, como o “lenço *Lola*”, com a medida de 52 x 52 cm em seda ou a “*T-shirt Lola*” em algodão, ambas com a estampa da saia da pintura *Lola de Valência* de Manet do século XIX.

A saia estampada e o floral de *Lola de Valência* tornaram-se realmente o diferencial do quadro. Não só pelo trabalho excepcional do artista, das cores e da técnica, mas pela força imponente que eles inseriram na construção da personagem. A saia e o floral representam a moda feminina que é eterna.

Com o floral de fundo preto e cores vivas, um exímio trabalho e pinceladas que ficaram eternas, hoje vemos a memória do quadro *Lola de Valence* de Manet representada pelo floral da saia da bailarina. Uma estampa que retrata a eternidade da flor, da feminilidade, da mulher e de Manet. E eterniza a simbologia de uma imagem.

“A arte contemporânea não é tal apenas porque é a arte do nosso tempo, mas porque quer ser do seu próprio tempo”. (ARGAN, 1995: 55). E Manet sempre quis ser de seu próprio tempo, e assim, foi moderno. Foi contemporâneo. É atual e será sempre eterno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC, 2005.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DA COSTA JUNIOR, Martinho Alves. **Mulheres de Chassériau**. IV Encontro de História da Arte - IFCH / UNICAMP, 2008.

FOCILLON, Henri. **Referencia II. Manet em preto e branco.** Tradução de Luis Dantas, Extraído de FOCILLON, H. **Maitres de L'Estampe.** Paris: Flammarion, 1969.

FRASCINA, Francis. BLAKE, Nigel. FER, Brioni. GARB, Tamar. HARRISON, Charles. **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX.** Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FRIEDRICH, Otto. **Olympia: Paris no tempo dos impressionistas.** Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEBASTIAN, Juan Antonio Muñoz. **Influencias Iconográficas de Goya en Los Artistas Extranjeros.** Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo I – 1. 1988. (Texto de la conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el 28 de mayo de 1987 dentro del III Curso de Arte e Iconografía).

XIMENES, Maria Alice. **A saia motriz: um percurso nos mistérios da representatividade e vestimenta espanhola.** Campinas, SP: Tese de Doutorado, 2009.

Site: <http://www.musee-orsay.fr>

IMAGENS



Figura 1: 1862, Édouard Manet, Lola de Valence, óleo sobre tela, 123 x 92 cm, Museu d'Orsay, Paris.



Figura 2: 1862, Édouard Manet, Lola de Valence (Detalhe).



Figura 3: Étole Lola de Valence
Édouard Manet



Figura 4: Étole Lola de Valence (De-
talhe).



Figura 5: "Carré Lola"



Figura 6: "T-shirt Lola"



Figura 7: 1861-1862, Édouard Manet, Lola de Valence, aquarela, Museu do Louvre, Paris.



Figura 8: 1863, Édouard Manet, Etching and aquatint, final state, 39.5 x 29.5 cm, The Metropolitan Museum of Art.



Figura 9: Édouard Manet, Lola de Valence, Bibliothèque Nationale, Paris, Cliché B.N.



1
LOLA DE VALENCE,
ou l'Auvergnate espagnole.
Ni homme, ni femme; mais qu'est-ce
que ce peut être?... je me le demande.

Figura 10: 1867, Gilbert Randon, Lola de Valência, ou a espanhola de Auvergne, Nem homem, nem mulher, o que pode ser?... eu me pergunto. Xilografia de Le journal amusant, 29 de junho de 1867. Foto Bibliothèque Nationale Documentation Photographique.

AMERICAN PHOTOGRAPHS DE WALKER EVANS: A RELAÇÃO DE INTERESSES ENTRE O MUSEU E O ARTISTA NA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL DE UM FOTÓGRAFO NO MOMA

Cleriston Boechat de Oliveira¹

Em setembro de 1938, o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, anunciava sua primeira exposição individual de fotografia: *American Photographs*, de Walker Evans. Desde 1938, Evans teve outras sete exposições individuais no MoMA, além de várias exposições coletivas. É, talvez, o fotógrafo que mais expôs no mais influente museu de Arte Moderna nos Estados Unidos. Identificar quais os aspectos estéticos e políticos levaram o MoMA a escolher Walker Evans como paradigma da fotografia moderna, a ponto de manter uma relação tão próxima com sua obra durante mais de 80 anos, é uma tarefa bastante ampla e demandaria envergadura maior do que esse texto permite. Assim, nesse artigo investigarei, em particular, a relação de interesses entre museu e artista na exposição e na publicação *American Photographs*.

Contratado pela agência governamental *Farm Security Administration*, a FSA, entre 1935 e 1938, a fotografia de Evans até aquele momento concentrava-se em cenas urbanas e rurais, retratos de trabalhadores, detalhes de interiores e fachadas da arquitetura vernacular americana. Embora tenha produzido uma vasta obra até 1974, Evans ainda hoje é visto por muitos como um fotógrafo associado ao realismo social americano da década de 1930. Sendo assim, como uma instituição modernista viu em Evans um artista paradigmático? Afinal, é através do MoMA, com *American Photographs*, que sua fotografia é reconhecida como obra de arte.

Kristina Wilson, autora do livro *The Modern Eye*, defende que o modernismo dos primeiros anos do MoMA – personificado em seu diretor Alfred Barr – estava bastante vinculado ao realismo americano da década de 1930. Wilson esclarece que Barr, em memorando de 1930 no qual propõe uma exposição de pinturas da Cena Americana, defende que “[...] uma exposição dedicada ao tema descobrindo a América, ao buscar uma forma visual para expressar uma identidade nacional, [...] contribuiria grandemente para o diálogo artístico nacional”² (BARR, 1930, apud WILSON,

1 Universidade Federal do Espírito Santo, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes. Bolsista da CAPES.

2 “[...] an exhibition devoted to the theme of [...] discovering America, finding visual form to express a national identity [...] would contribute greatly to the national artistic dialogue.” WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio Eldredge à autora pelo *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em <<http://wordpress.clarku.edu/kwilson/lectures/>>. Acesso em 24 jun 2012.

2011, tradução nossa). Wilson aponta que Barr “[...] queria mostrar uma arte que transmitisse um conteúdo social, assim como uma arte que tivesse penetrado para além dos muros institucionais em direção à esfera da práxis diária”³ (WILSON, 2011, tradução nossa). Afim de comprovar seu argumento, a autora apresenta dois exemplos. Em *Automat* de Edward Hopper, exposta no MoMA em 1929 na exposição *Nineteen Living Americans*, chama atenção para o sentimento de piedade ou de identificação que a obra poderia suscitar junto ao público local ao trazer para o museu a experiência cotidiana americana. O segundo exemplo é a mostra *Machine Art*, de 1934, cujo conceito central era celebrar a estética de peças e de produtos industrializados como arte (WILSON, 2011).

Neste sentido, *American Photographs* atende perfeitamente à agenda modernista de Barr. A fotografia funciona como ferramenta ideal para propagar a união entre máquina, arte moderna e o cotidiano americano. Assim como Hopper, Evans apresenta sistematicamente aspectos ordinários da realidade americana. Pessoas comuns e anônimas tornam-se tipos, personagens, a arquitetura popular americana comprova o ordinário. Se na obra de Hopper a identificação vem através da piedade em relação à solidão da personagem, em Evans, o cotidiano aproxima-se do banal.

John Roberts também aponta para uma estreita relação entre modernismo e realismo entre 1920 e 1930. O autor alega que, ainda que o meios de distribuição cultural praticados no capitalismo ocidental na década de 1930 tenham buscado converter a fotografia documental em momentos únicos para o consumo de massas, muitos fotógrafos adotaram o livro como uma prática que se contrapôs à ideia da imagem singular (ROBERTS, 2008: 5). O autor cita como exemplo *Let Us Now Praise Famous Men*, publicado em 1941 por James Agee e Walker Evans. Vale notar que em *American Photographs* Evans já apresenta 13 das 31 fotografias impressas no livro de 1941. O artista subverte a ideia de uma fotografia documental que ateste uma realidade uníssona ou defenda uma veracidade imparcial de fatos. Se em *Let Us Now Praise Famous Men* as fotografias formam um bloco conciso e explícito sobre as famílias retratadas, em *American Photographs* as mesmas imagens aparecem inseridas noutros contextos. Tanto na exposição quanto no livro as fotografias formam sequências distintas. Sem respeitar cronologia ou local de origem, as imagens dialogam entre si, suscitando ideias e conceitos distintos conforme cada arranjo. Ainda que inserido no museu, Evans reafirma assim a “pluralidade de discursos” da fotografia, defendida por Douglas Crimp (2005: 66).

3 “[...] wanted to show art that conveyed social content as well as art that had penetrated beyond the institutional walls to enter into the realm of daily praxis.” Ibid.

Embora acredite na ideia da obra de arte que nasce do autor, Evans não aceita a imagem singular. Constrói seu discurso selecionando e combinando fragmentos do cotidiano. Das 100 fotografias expostas, cerca de 70 fazem parte dos arquivos da *FSA* (TRACHTENBERG, 1989: 245). As fotografias que Roy Stryker usava como documentos em seu projeto governamental eram, para Evans, uma produção autoral. Assim, *American Photographs* “estabeleceu o estilo documental como arte na fotografia”.⁴ É o próprio Evans quem define o termo:

[...] Eu uso a palavra “estilo” especialmente porque ao se falar sobre isso muitas pessoas dizem “fotografia documental”. Bem, literalmente, uma fotografia documental é um relatório de polícia de um corpo morto ou um acidente automobilístico ou algo parecido. Mas o estilo de desapego e registro é outra questão. Isso aplicado ao mundo que nos rodeia é o que eu faço com a câmera, o que eu quero ver feito com a câmera⁵ (EVANS, 1971, tradução nossa).

Em 1971, John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, ao escrever sobre a retrospectiva *Walker Evans*, argumenta a favor da originalidade do artista e de seu poder de criação ao afirmar:

É difícil saber agora com certeza se Evans registrou a América de sua juventude ou a inventou. Sem dúvida o mito aceito de nosso passado recente é, em alguma medida, a criação deste fotógrafo, cujo trabalho nos persuadiu da validade de um novo conjunto de pistas e símbolos que levantam questões sobre quem somos nós. Se esse trabalho e seu julgamento foi fato ou artifício, ou um pouco de cada, é agora parte da nossa história⁶ (SZARKOWSKI, 1971: 20, tradução nossa).

Tanto o MoMA, na figura de Szarkowski, quanto Evans, ao legitimarem em *American Photographs* a fotografia documental como obra de arte moderna, reivindicam o olhar do fotógrafo sobre a realidade para o campo da arte.

Entretanto, no livro que acompanha a exposição, Kirstein ressalta aspectos formais da fotografia documental. Convida o leitor a observar nas fotografias “o detalhe claro, hediondo e belo, sua insanidade declarada e sua grandiosidade deplorável”⁷ (KIRSTEIN, 1938, n.p., tradução nossa). Ao argumentar sobre o que é característico na obra de Evans, afirma:

4 “[...] established the documentary style as art in photography”. EVANS, 1971, n.p.

5 “I use the word ‘style’ particularly because in talking about it many people say ‘documentary photograph’. Well, literally a documentary photograph is a police report of a dead body or an automobile accident or something like that. But the style of detachment and record is another matter. That applied to the world around us is what I do with the camera, what I want to see done with the camera”. EVANS, Walker. Idem.

6 “[...] clear, hideous and beautiful detail, their open insanity and pitiful grandeur [...]”. KIRSTEIN, Lincoln; EVANS, Walker; HILL, John. **Walker Evans: American Photographs**. New York: Errata Editions, 2011. n.p.

7 “The most characteristic single feature of Evans’ work is its purity, or even its puritanism. It is straight photography not only in technique but in the rigorous directness of its way of looking. All through the pictures in this book you will search in vain for an angle shot. Every object is regarded head-on with the unsparing frankness of a Russian ikon or a Flemish portrait. The facts pile up with the prints.” Ibid, n.p.

O traço mais característico [...] é a sua pureza, ou mesmo seu puritanismo. É *straight photography* não só na técnica mas na retidão rigorosa de seu modo de olhar. Por todas as imagens deste livro você vai procurar em vão por um enquadramento oblíquo. Cada objeto é encarado de frente com a franqueza impiedosa de um ícone russo ou um retrato Flamengo⁸ (KIRSTEIN; EVANS; HILL, 2011, n.p., tradução nossa).

As declarações de Kirstein remetem ao que mais tarde Beaumont Newhall, futuro diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, irá designar como qualidades intrínsecas da fotografia: o detalhe ótico e a fidelidade tonal (PHILLIPS, 1982). Já podemos ver aqui a construção do conceito de especificidade do meio fotográfico, através do qual, a fotografia, incluindo a obra de Evans, será incorporada ao discurso modernista do MoMA. Aos poucos, a fotografia assume o discurso modernista de Clement Greenberg, teórico americano que defendeu haver especificidades para cada meio de expressão artística. Em texto de 1946, o próprio Greenberg decretou Evans como o melhor fotógrafo moderno ao reconhecer em sua obra características como transparência, proximidade com a literatura e com o anedótico (GREENBERG, 1946).

Evans, por sua vez, ao abordar a legitimação da fotografia documental no campo da arte, irá associá-la à intenção do artista. Na introdução de *American Photographs* lemos:

A responsabilidade pela seleção das imagens utilizadas neste livro repousa no autor e a escolha foi determinada por sua opinião; portanto, são apresentadas sem patrocínio ou conexão com os programas, estéticos ou políticos, de qualquer das instituições, publicações e agências governamentais para quais parte do trabalho tenha sido feito⁹ (EVANS, 1938, n.p., tradução nossa).

Para ele, são as qualidades pessoais do artista que definirão a força de sua fotografia. Em texto de 1931, Evans reconhece em Eugène Atget um “[...] entendimento lírico da rua, observação treinada, [...] olho para o detalhe revelador, [...] uma poesia que não é ‘a poesia da rua’ ou ‘a poesia de Paris’, mas a projeção da pessoa de Atget [...]”¹⁰ (EVANS, 1931, apud TRACHTENBERG, 1980: 185, tradução nossa).

8 “The responsibility for the selection of the pictures used in this book has rested with the author, and the choice has been determined by his opinion: therefore they are presented without sponsorship or connection with the policies, aesthetic or political, of any of the institutions, publications or government agencies for which some of the work has been done”. Ibid, n.p.

9 “His general note is lyrical understanding of the street, trained observation of it, special feeling for patina, eye for revealing detail, over all of which is thrown a poetry which is not ‘the poetry of the street’ or ‘the poetry of Paris’, but the projection of Atget’s person”. EVANS, The Reappearance of Photography. In: TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. 1st ed. New York: Leete’s Island Books, 1980, p. 185.

10 “[...] which for nearly half a century, through its influential exhibitions and publications, has with increasing authority set our general ‘horizon of expectation’ with respect to photography. MoMA’s assimilation of photography has indeed proceeded, on the one hand, through an investing of photography with what Walter Benjamin called the ‘aura’ of traditional art – accomplished, in this case, by revamping older notions of print connoisseurship, transposing the ordering categories of art history to a new register, and confirming the workaday photographer as creative artist. PHILLIPS, 1982, p. 28.

Já na exposição, Evans desconsiderou qualquer padrão expográfico. Além de utilizar diferentes tipos de acabamento, o fotógrafo modificou completamente a montagem inicial projetada por Newhall, desconstruindo assim a pompa da montagem e a sofisticação estética da impressão fotográfica (HILL; MORA, 2003). Rompeu com aspectos caros ao modernismo, que, ao trazer a fotografia para o museu, buscava instaurar a noção de aura sobre a imagem fotográfica (PHILLIPS, 1982). Para Christopher Phillips, a fotografia, ao ser incorporada pelo museu como obra de arte genuinamente moderna, perde seu potencial dessacralizador exatamente por ter sido elevada ao patamar de obra singular, única. Ainda que Evans comungue com o MoMA sobre a ideia modernista de uma originalidade vinda do autor, o fotógrafo despreza o acabamento impecável, tanto na impressão fotográfica quanto na expografia do museu.

Evans manteve durante toda sua vida profissional uma relação conturbada com hierarquias e instituições. Recusava-se a aceitar que suas fotografias fossem usadas como propaganda política – quer para um governo, ideologia ou movimento estético. Entretanto, a partir de 1935, quase sempre esteve inserido em alguma estrutura: de 1935 a 1938 trabalhou para a *FSA*; de 1943 a 1945 trabalhou como crítico literário para a revista *Times*; de 1945 a 1965 foi fotógrafo especial da revista *Fortune*, com poder de editor para definir e diagramar suas próprias pautas; de 1965 a 1974 foi professor no departamento de fotografia da Universidade de Yale.

Em *American Photographs*, Evans manteve a mesma tensão em sua relação com o MoMA. Além de modificar toda a exposição na noite anterior à abertura, seus biógrafos afirmam que o fotógrafo não esteve presente no evento oficial. Apesar de suas reservas em relação ao museu, tirou proveito das oportunidades em favor de sua produção autoral.

Quanto ao MoMA, o museu foi a primeira instituição americana a criar um departamento dedicado especialmente à fotografia, poucos anos após *American Photographs*, em 1940. Phillips resume como a fotografia foi inserida no museu e os desdobramentos de tal empreitada ao diagnosticar:

[O Departamento de Fotografia do MoMA] [...] por quase meio século, através de suas influentes exposições e publicações, tem com crescente autoridade definido nosso “horizonte de expectativa” no que diz respeito à fotografia. A assimilação da fotografia pelo MoMA deu-se de fato, por um lado, através da investidura da fotografia com o que Walter Benjamin chamou de “aura” da arte tradicional –alcançada, neste caso, com

a reestruturação de antigas noções de um conhecimento especializado da impressão, a transposição de categorias hierarquizantes da história da arte para um novo suporte e a confirmação do fotógrafo ordinário como artista criativo” (PHILLIPS, 1982: 28, tradução nossa).

Se em *American Photographs* o MoMA buscou ressaltar a originalidade do autor, seu rigor formal e certas especificidades de uma fotografia moderna, Evans por sua vez questionou a imparcialidade do documento, buscou relações mais complexas e sofisticadas na sequência fotográfica em detrimento da imagem singular e menosprezou o acabamento primoroso da fotografia artística. Assim como Evans aproveitou as oportunidades, certamente sua obra foi utilizada pelo museu como importante instrumento no processo de sacralização da fotografia descrito acima por Phillips. Não cabe apontar um ganhador nesse embate entre artista e instituição, entre expressão artística e propaganda política. Podemos afirmar que tanto Evans quanto o MoMA souberam lucrar com *American Photographs*. Para Evans, foi o cartão de visitas de uma longa e próspera carreira artística. Para o MOMA foram os primeiros passos para a institucionalização da fotografia moderna americana.

Esse artigo deixa em aberto inúmeros aspectos da obra de Evans em sua relação com o museu. Aponta para investigações futuras sobre a proximidade da obra de Evans ainda da década de 1930 com práticas, estratégias e procedimentos caros ao pós-modernismo, como argumenta Andy Grundberg (1986) em *The Crisis of the Real*, e como o museu também incorporou tais práticas em seu discurso.

REFERÊNCIAS

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DAVIS, Hugh. **The making of James Agee**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2008.

EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln; HILL, John. **Walker Evans: American Photographs**. New York: Errata Editions, 2011.

_____; AGE, James. **Let Us Now Praise Famous Men: three tenant families**. Boston: Mariner Books, 2001.

_____; SZARKOWSKI, John. **Walker Evans**. New York: The Museum of Modern Art, 1971.

_____. **Oral history interview with Walker Evans, 1971 Oct. 13-Dec. 23, Archives of American Art, Smithsonian Institution**. Disponível em: <<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721#transcript>>. Acesso em: 28 maio 2011.

_____; HILL, John T.; THOMPSON, Jerry L.. **Walker Evans at Work**. New York: Harper Collins, 1994.

GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism**, Volume II: Arrogant Purpose, 1945-1949. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. Disponível em <<http://books.google.com.br/books?id=NfLC8X4CWfsC&pg=PA63&dq=#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 3 set. 2011.

GRUNDBERG, Andy. The Crisis of the Real. **Views**. Fall, 1986, p. 2-6. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CGsQFjAH&url=http%3A%2F%2Fnbrokaw.files.wordpress.com%2F2010%2F05%2Fgrundberg-the-crisis-of-the-real.doc&ei=OBfuT_9G6q26gHnxpWcCg&usg=AFQjCNftUQ4e9mEilfJ9IujTAGB-C53Wdw>. Acesso em: 28 jul. 2012.

HILL, John T.; MORA, Gilles. **Walker Evans: the hungry eye**. New York: Harry N. Abrams, 2003.

PHILLIPS, Christopher. The Judgment Seat of Photography. **October**, Cambridge, v. 22 (Fall), p. 27-63, 1982.

ROBERTS, John. 'Fragment, experimente, dissonant prologue': modernism, realism and the photodocument. **Quaderns portàtils**, Barcelona, n.26, 2011. Disponível em: <<http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-john-roberts>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

TRACHTENBERG, Alan. **Classic Essays on Photography**. 1st ed. New York: Leete's Island Books, 1980.

_____. **Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans**. New York: Hill and Wang, 1989.

_____. Walker Evan's "Message from the Interior": A Reading. **October**. Vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), p. 5-29. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/778233>>. Acesso em: 9 out. 2011.

WILSON, Kristina. **MoMA and American Modernism**. Palestra ministrada na entrega do Prêmio El-dredge à autora no *Smithsonian American Art Museum*, realizada em Washington, D.C., em novembro de 2011. Disponível em: <<http://wordpress.clarku.edu/krwilson/lectures/>>. Acesso em: 24 jun. 2012.

SALLES DOUNNER: ART-NULA – DESENHOS, UM LIVRO PARA ALÉM DAS IMAGENS

Daive Cristiano Lopes de Freitas¹

Neste trabalho pesquisamos sobre os primeiros anos de vida do artista plástico e poeta francano Salles Dounner até a idade adulta e suas experiências relatadas pelo próprio artista e por familiares e amigos. Este funde um breve histórico do desenvolvimento econômico e social de Franca com o desenvolvimento da cultura artística local disseminada pelos estilos acadêmico e moderno. Neste captamos os anos de vivência de Salles enquadrando-o desde fim do período populista, o regime militar até a nova democracia no Brasil. Também conheceremos o ciclo artístico de Salles Dounner em Franca em suas fases dos anos setenta, oitenta e início dos noventa como o artista marginalizado que se apresentava. Dentro desse contexto percebemos o engajamento do artista com questões político-sociais e franca oposição às políticas governamentais que acabam por excluir parte da população. Neste trajeto conheceremos o livro Art-Nula - Desenhos de Salles Dounner publicado em 1992, dois anos antes de seu falecimento. A partir deste livro, identificamos a atitude *flâneur* de Salles Dounner dando vistas a leitura de Walter Benjamin sobre a obra de Charles Baudelaire durante a Paris da segunda metade do século XIX. Fazemos sobre o livro uma leitura do pensamento do artista dialogando com alguns escritos de Walter Benjamin, Suely Rolnik e Friedrich Nietzsche identificando em suas ilustrações a percepção da realidade social contemporânea abrangendo temas como desigualdade e exclusão social, marginalidade, relacionamentos afetivos.

Dentre os últimos parágrafos desta dissertação, afirmou-se que a pergunta que orientaria a travessia seria dialogada com as imagens em meio às páginas do livro Art-Nula: “o que Salles Dounner tem a nos dizer?” O trabalho de organização e classificação das imagens serviu para delinear e esclarecer como Salles Dounner realizava um trabalho de cartografia das experiências. No entanto, a disposição do trabalho a partir de sua infância e adolescência conturbadas e os anos de juventude no orfanato, assim como no segundo capítulo que continuou sua vida contando suas experiências durante o período do regime militar, os anos oitenta e por fim os noventa foram

1 Instituição: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Titulação: Mestre em Educação

naturalmente dispostos em ordem cronológica para apreendê-lo enquanto ator dos eventos que influenciaram sua produção artística.

Por outro lado, o capítulo terceiro que se seguiu teve como parâmetro uma linha de tempo diferente, o tempo cronogênico. Apoiando-se na definição de Suely Rolnik, essa abertura do tempo produzida pela concepção cronogênica permitiu-nos identificar o modo com que o artista lida com suas marcas e marcas-ferida que lhe atravessam o corpo desde o início. Cada traço firmado sobre o papel traduzia o reconhecimento das marcas que se sedimentaram ao longo dos anos de experiência possivelmente singulares.

Salles Dounner teve a aterrorizante experiência de ser abandonado pelo pai, aquele que o gerou e deveria aprovê-lo minimamente de amparo, ao contrário renegou ao ostracismo. Posto que as violações psicológicas, físicas e morais que havia sofrido até então não faziam mais parte de seu presente, o menino Salles provavelmente deve ter percebido que era um novo começo.

Do exílio Salles deu início a sua vida nômade, do interior de São Paulo para a cidade mais charmosa das cidades brasileira. Sentiu na pele a vida como menino de rua: a miséria, o abandono, o desamparo. Conheceu a repressão institucional: violações psicológicas, físicas e morais nos meses de cárcere no S.A.M. No entanto, encontrou no colégio Patronato Amaral Peixoto, em Três Rios, algo inédito: abrigo, afeto e amparo.

Nesta fase profícua e fértil é que começa a se engendrar o artista Salles Dounner em seu território.

“Quem viaja tem muito que contar”, e Salles seria, nesse sentido, o marinheiro que veio de terras distantes, atravessou mares turbulentos e destes compôs seu devir-artista.

Conheceu a cidade mais glamorosa do país e retornou a cidade de sua família num momento em que o país passava por um momento de radicais mudanças relacionadas com a instauração de um regime de exceção que se deu com o golpe de 1964 e desmantelou a frágil democracia do período populista.

Em Franca havia uma reverberação dos movimentos de esquerda que reivindicavam o retorno ao Estado democrático e em muitos casos uma oposição ao alinhamento brasileiro aos Estados Unidos e o extremo de se protestar a favor da implantação de um regime socialista sul-americano. Eram estudantes secundaristas e universitários que se engajavam e procuravam levar à poluição

eventos e atividades que servissem para despertar a consciência de classe para seu verdadeiro poder de mobilização, segundo Marx e Weber.

Havia na cidade um movimento cultural modernista inspirado nos antropofágicos da década de 1920, em plena década de 1960, do qual Salles se identificou enquanto artista plástico e poeta e participou ativamente. Salles por outro lado rivalizou suas inclinações éticas ao modelo artístico mais tradicional da cidade que era a arte acadêmica. Podemos identificar a arte acadêmica como fruto da belle époque caipira que se consagrava por valorizar o período de pujança da elite cafeeira do interior paulista tomando como modelo os Salons des Beaux-Arts francês. Os modernos, como eram respeitosamente nomeados, praticavam a arte em suas diferentes expressões – artes plásticas, cênicas literatura e cinema – e de modo diferente. A luz do pensamento do lingüista russo, Mikhail Bakhtin, que através de sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, serviu para compreender que havia nesse movimento modernista e especialmente na produção artística de Salles um processo de carnavalização da arte entendida principalmente como dessacralização da produção artística local. Nesse sentido, podemos levar em consideração o uso de materiais rústicos, o fato de se expor fora dos salões, expor nas praças públicas e em evento de massas como o fazem os acadêmicos e assim o artista vira povo como argumentou Antonio Padinha, amigo de Salles Dounner. No entanto, toda essa aglutinação de forças seria tão reprimida a ponto de a força de criação que lutava para adentrar pelas margens se conter nos anos 70 e os “movimentos que reivindicavam ‘a imaginação no poder’ deram lugar ao desbunde político e cultural dos anos 70 como nova forma de subversão dos modelos tradicionais. Salles que veio a se manter trabalhando como sapateiro, vendedor e outras atividades menores, mas acabou encontrando no trabalho de letrista ou letralista um meio de vida com a possibilidade de produzir sua arte ainda que com muito custo. Provavelmente, por razão deste contexto que Salles veio a se mudar de Franca e a voltar já casado e com dois filhos. As décadas de 1980 e 1990, com a abertura política e redemocratização do país levariam a produzir diversos trabalhos como charges e cartoons além de produzir diversas fachadas em murais, casas de comércio na cidade e outros. Seu maior legado seria produzido poucos anos antes de seu falecimento: o livro *Art-Nula Desenhos*. Deste livro, Salles poderia ter elaborado uma série de trabalhos com o interesse de realmente vendê-lo e lucrar, porém ao longo do livro encontramos figuras que fogem da estética convencional. E opera

com significados que seriam mais claros se conhecemos o pensamento do artista e o contexto ao longo de sua vida. Dialogando com Walter Benjamin podemos entender como Salles fez de seu livro uma narrativa de suas experiências assim como um livro de história que reivindica a voz para os vencidos da História. Ao organizá-los em forma de diagramas, termos extraído de Gilles Deleuze, podemos perceber a forma como Salles foi um *flâneur* que, semelhante a Charles Baudelaire, fazendo das ruas sua fonte de inspiração: os detalhes que se passam despercebidos, porque são na verdade elementos de vidas desamparadas, são captados pelo seu olhar artista. Ao elaborar um diálogo entre as imagens produzidas ao longo do livro Art-Nula e algumas leituras de Suely Rolnik podemos perceber uma ressonância de pensamentos quanto à preocupação dada a importância da vida em tempos que predominam a colonização dos sentidos, a exploração da potência de criação pelo capitalismo e a negação do outro para assegurar uma estabilidade ilusória. Seguindo linhas do plano molar para o molecular e cronogênicas foi possível perceber uma trama que o artista compôs em seu livro mostrando ao leitor o mosaico de uma concepção ética que foi construída ao longo de sua vida. Trabalhando com imagens do corpo, Salles delineou a marginalidade que separa os planos molar e molecular em sua esfera social. Seguindo esta linha encontrando em invisibilidade cidadã o modo como o reconhecimento de uma identidade se apresenta como uma ilusão aos olhos e às experiências do artista. Com os diagramas da subjetividade sentinela-zumbi, Salles evoca uma percepção sobre o modo como o capitalismo mundial integrado vem afetando os sujeitos que se anestesiam para não sentir o estranhamento do outro. No entanto, quando o corpo já não tolera mais os limites de uma estabilidade forjada e se encontra em meio ao terror e ao desamparo é que o artista convoca os diagramas do Terror e do Desamparo. Quando retrata as linhas-marcas no corpo, fica evidente a intenção do artista em provocar no espectador o estranhamento. E o estranhamento fica tão presente quanto nos diagramas do devir-outro que mostra o outro que nos é estranho e nos causa desestabilização. No entanto, nos diagramas do corpo vibrátil é que encontramos o meio pelo qual Salles assim como Suely encontra a cura para as marcas-ferida e processa seu reconhecimento da alteridade. Nos diagramas do devir-criança existe ainda uma ressonância com o corpo vibrátil ao se acompanhar a leitura de Suely Rolnik que afirma a relação existente entre a criança e o artista que exploram o espaço onde vivem, ensaiam conexões e desconexões e experimentam devires. Com os cães e cadelas de rua, Salles leva ao intensivo em profundidade

o conceito freudiano de pulsão de vida e de morte traçando ainda mais uma relação com o realismo grotesco estudado por Bakhtin. Esse conceito também é abordado quando Salles constrói seus diagramas de Eros tomando como referência a sexualidade feminina e alguns temas tratados como tabus como, por exemplo, o aborto e a homoafetividade. O diagrama do Anjo Pornográfico, por sua vez, segue uma vertente onírica tateando entre a *femme fatale* e a bacante, sacerdotisa dos mistérios dionisiacos, visto os elementos presentes entorno do Anjo. O último diagrama apontado neste trabalho carrega esta prerrogativa por ser um personagem em que Salles deposita em muito sua ética. O herói trágico apresentado na figura do Cristo de Salles nasceu em conformidade com a importância do sofrimento humano descartado pela História, concentrada nos fatos políticos e militares relevantes em detrimento dos vencidos. Benjamin refletiu sobre o conceito de felicidade ligado ao contexto de salvação presente em sua segunda tese. Compreendendo a importância e o sentido da tragédia, podemos considerar que a luta do herói trágico de Salles vive sob o compasso da pulsão de vida e de morte, dado a presença coadjuvante da cadela prenhe. Sua lida é confrontar-se com a aterrorização da existência e “dizer sim à vida, mesmo em seus problemas mais estranhos e difíceis”, segundo as palavras de Nietzsche “no regozijo sobre sua própria inexauribilidade”. O que podemos concluir é que ao longo do livro que serviu de intrigante travessia, Salles compôs um trabalho de cartografia que engana os olhos de quem reserva uma expectativa de sumo niilismo. Salles não aposta na descrença da vida, mas sim na vida como acontecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política. 3ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BURKE, Peter. A Escola dos Annales – 1929-1989. A Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: UNESP. 1992.
- CHARTIER, R. A história cultural: Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- FONSECA, Selva Guimarães. Caminhos da História Ensinada. Campinas: Papyrus, 1995.
- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 3ed. São Paulo: Loyola, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. Imagem e educação. In: SEMINÁRIO PEDAGOGIA DA IMAGEM NA PEDAGOGIA, 1996, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFF, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário”. In Revista Brasileira de História. São Paulo, Contexto/ANPUH, vol. 15, nº 29, 1995, p.16.

RICOEUR, Paul. O percurso do reconhecimento. Tradução Nicolás Nyimi Campanário. SP: Loyola, 2006.

_____. A memória, a história, o esquecimento. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

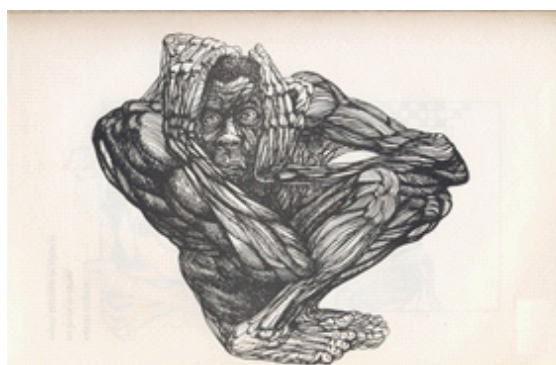
ANEXOS: IMAGENS

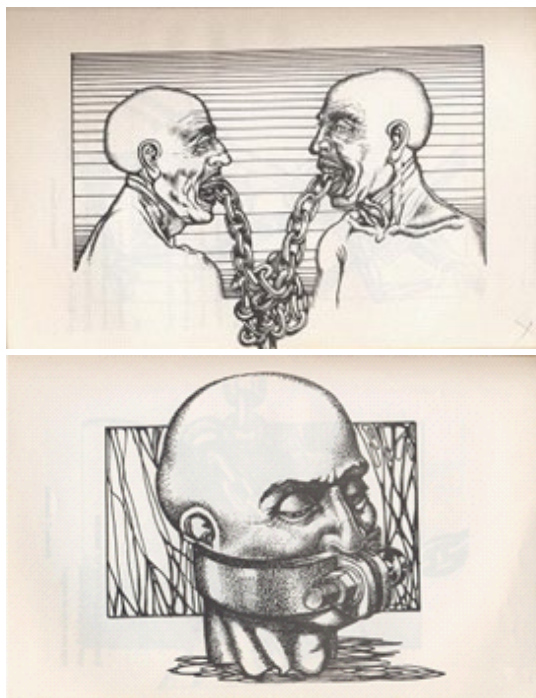


Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama dos planos molar e molecular
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama da identidade/invisibilidade cidadã
Técnica: bico de pena.



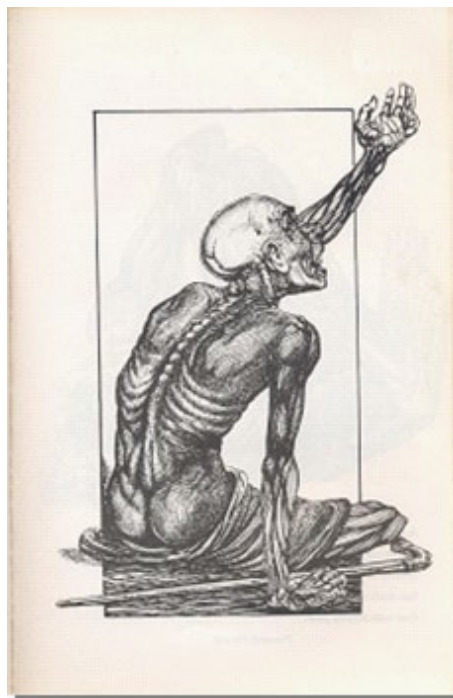


Ano: 1992

Autor: Salles Dounner

Título: Diagrama da moral e da subjetividade
sentinela-zumbi

Técnica: bico de pena.

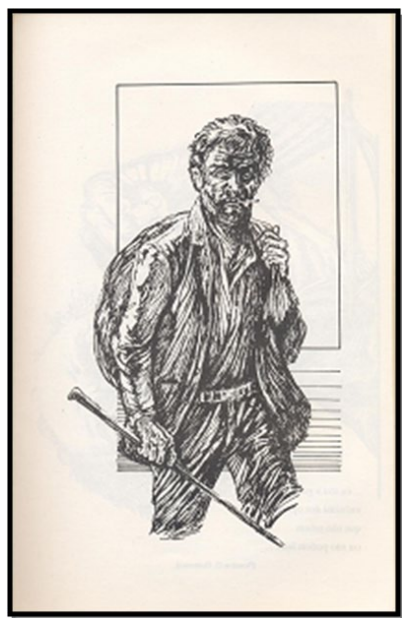


Ano: 1992

Autor: Salles Dounner

Título: Diagrama do Terror e do Desamparo

Técnica: bico de pena.



Ano: 1992

Autor: Salles Dounner

Título: Diagrama do devir-outro

Técnica: bico de pena.

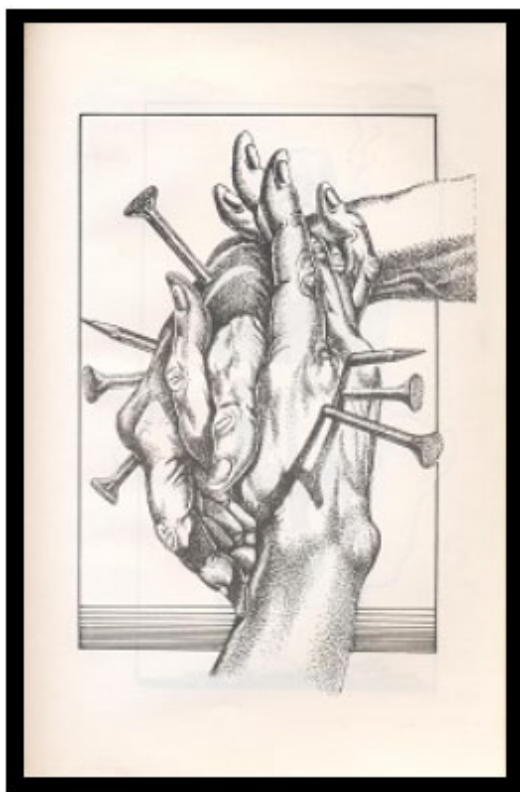


Ano: 1992

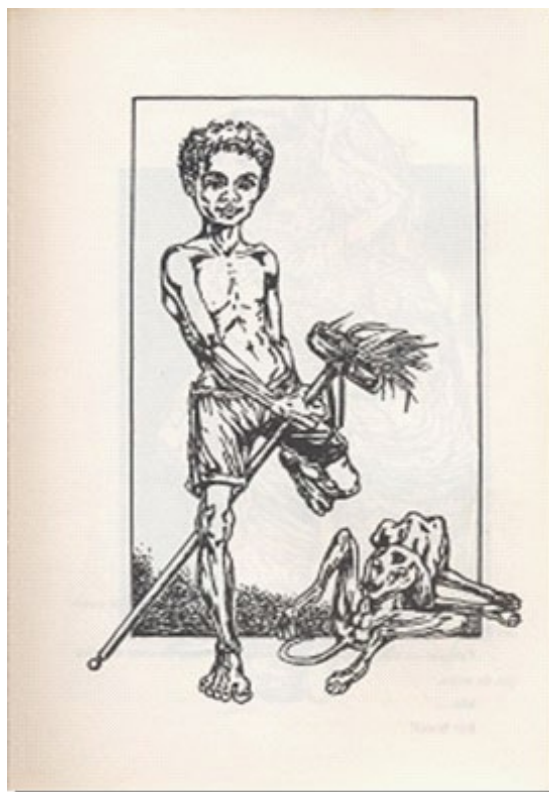
Autor: Salles Dounner

Título:

Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama do corpo vibrátil
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama do devir-criança
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama da pulsão de vida e de morte
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama de Eros
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama do Anjo Pornográfico
Técnica: bico de pena.



Ano: 1992
Autor: Salles Dounner
Título: Diagrama do herói trágico
Técnica: bico de pena.

ATRIBUIÇÃO CONFIRMADA: A PINTURA DO FORRO DA CAPELA-MOR DOS TERCEIROS DO CARMO EM MOGI DAS CRUZES (SP)

Danielle Manoel dos Santos Pereira¹

As Igrejas – Ordem Primeira e Ordem Terceira – de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP), fazem parte de um conjunto amplo, são interligadas por um corredor interno e compartilham na fachada, sem divisões arquitetônicas, da mesma torre sineira. A Igreja da Ordem Terceira, objeto desse estudo, foi construída por volta do ano de 1698, onde estava localizado o antigo jazigo da Ordem Primeira.

Enquanto sua construção não ocorria, os terceiros prestavam sua devoção à Nossa Senhora do Carmo em um dos altares laterais da Ordem Primeira.

A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Mogi das Cruzes (SP) é caso excepcional na história da arte colonial paulista, em razão das belíssimas pinturas existentes no forro da igreja, a construção abriga três trabalhos de grande valor pictórico localizados no forro da nave, no forro da capela-mor e no forro do vestibulo da sacristia. A excepcionalidade destas obras deve-se ao fato de não haver na pintura colonial paulista trabalhos similares a estes, sobretudo as pinturas do forro da nave e da capela-mor.

As pinturas existentes no forro da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em Mogi das Cruzes (SP), foram pouco pesquisadas, assim como a pintura paulista colonial; de modo geral, serão necessários empenhos diversos por parte dos pesquisadores para que um panorama artístico do período possa ser traçado.

Contudo, esta empreitada não objetiva alcançar esse panorama, porém almeja ser *uma parte* importante para que *o todo* seja feito; isso se dará a partir do momento em que algumas questões relativas às pinturas da Igreja do Carmo dos terceiros forem alcançadas.

Dentre as dúvidas que tais obras despertam nos pesquisadores, é a aproximação com as pinturas executadas nas Igrejas da “Rota do Serro” – região de Diamantina e Serro no meio norte mineiro – que direcionaram inicialmente a presente pesquisa. Contudo, para que fosse possível

¹ Mestranda em Artes IA/UNESP. Especialista em História da Arte. Agência financiadora FAPESP.

analisar as possíveis semelhanças entre as obras paulistas e mineiras, outro aspecto ainda mais relevante carecia de esclarecimentos, as autorias destas obras, sendo assim, antes das comparações e análises estilísticas os esforços primários deveriam conduzir a encontrar o nome dos artistas responsáveis por tais trabalhos.

Saint-Hilaire (1976) chamou atenção quando declarou que os paulistas do período colonial não eram adeptos dos registros, de salvaguardar a história para o porvir; eram os “[...] paulistas, como os gregos dos tempos heróicos, viviam à cata de aventuras, enfrentavam todos os perigos e guerreavam com valentia, mas não deixavam nada escrito [...]” (SAINT-HILAIRE, 1976, p.36). Esse dado se pôde comprovar no desenvolvimento da pesquisa. Foi um dos maiores obstáculos colocados a esta pesquisa encontrar documentos de uma sociedade avessa a produzi-los, sobretudo quando indicações apontavam para a inexistência dos mesmos.

Ainda diante das negativas, os primeiros levantamentos avançaram e minimamente são expostos com informações mais precisas e documentos inéditos tornar-se-ão conhecidos a respeito do executor da pintura do forro da capela-mor mogiana.

Nosso interesse, portanto, volta-se para a pintura do forro da capela-mor, notamos haver um conflito entre duas pinturas (FIG. 1), uma visível e outra invisível, que deve ter sido apagada embora alguns traços tenham resistido ao tempo e à ação humana, a fala de profissional especializado em restauro reforça nossa hipótese.

Existem três camadas de pintura sobrepostas neste teto, sendo a mais recente a tarja atualmente visível, o teto encontra-se repintado na maior parte da sua área, tendo sido recobertas diversas formas nas laterais, poupando-se apenas o medalhão central com a cena de Nossa Senhora entregando o escapulário a São Simão Stock. Nas laterais há um fenômeno de migração ou transparência de pintura, percebendo-se claramente a silhueta das figuras dos 4 evangelistas com o seus atributos:²

Dessa pintura que se revela aos poucos ao espectador, o antigo prior da Ordem Terceira, Francisco Pinheiro Franco (1904)³, nos informa ter sido pintada por Lourenço da Costa⁴ em razão

2 Entrevista do restaurador, Júlio Eduardo Correa de Moraes, concedida à autora em 19 de julho de 2012.

3 O pesquisador mogiano Jurandyr Ferraz de Campos (2004) também teve acesso a esse documento conforme menciona, contudo ele indica que o texto datilografado tenha sido escrito pelo frei carmelita Timotheo van den Broek. Discordamos desse posicionamento, pois esse texto está datado de 2 de nov. 1904 e trata-se de um relatório elaborado pelo prior do Carmo, Francisco Pinheiro Franco, conforme a informação ao final do texto. Logo, cremos que o frei carmelita realizou desmesurada pesquisa para os levantamentos a respeito da história mogiana e carmelita, porém não havendo nenhuma referência a ele nas páginas desse manuscrito, seguiremos o que consta no documento e, embora não haja assinatura, optaremos por utilizá-lo atribuindo-o ao prior da Ordem Terceira, Francisco Pinheiro Franco (prior da Ordem de 1900 a 1904).

4 O pintor Lourenço da Costa é desconhecido, no entanto o prior Francisco Pinheiro Franco (1904) informa ser ele um célebre artista da cidade de Santos, o mestre do pintor Jesuíno do Monte Carmelo.

das festividades do *Jubileo de Santa Tereza* que ocorreriam na igreja (período em que a Ordem Terceira servia de sede à Ordem Primeira durante sua reforma). Sendo assim, os terceiros e os padres reuniram-se para garantir que fosse uma festividade como a população jamais vira, assim sendo, ornaram o templo e encomendaram também a pintura do forro da capela-mor.

Dessa pintura nada se pode atestar, nem refutar ou mesmo comprovar, primeiramente pela inexistência dos documentos, segundo por não haver registro ou qualquer outra imagem do interior da igreja no século XVIII. As hipóteses que surgem quanto à pintura ocorrem em razão das marcas no forro, que podem ser vistas a olho nu, e, para isso não é necessário nenhum recurso técnico, basta olhar as manchas que se descortinam sob a pintura atual.

Embora não exista nenhuma informação concreta a esse respeito, análises estilísticas demonstram ser uma pintura de gosto rococó, característica das igrejas setecentistas, onde o forro foi totalmente cercado por muro-parapeito, no qual foram representados nas extremidades os Santos Evangelistas, que podem ou não estar assentados por detrás de balcões, porém esse elemento não está visível (até o momento).

A admissão dos Santos Evangelistas nessa pintura – invisível – ocorre em virtude das atitudes e gestos em que os personagens foram representados, ou seja, os símbolos que ostentam essas figuras estão muito ligados à iconografia dos Evangelistas, por isso a crença em terem sido parte da obra anterior. Logo, temos do lado da Epístola: São Marcos (FIG. 2) que figura com um leão (junto ao arco) e São Mateus (FIG. 3) figura com o anjo (junto ao altar), do lado do Evangelho: São Lucas (FIG. 4) figura com o boi (junto ao arco) e São João Evangelista (FIG. 5) figura com uma ave (junto ao altar).

Quanto ao quadro central nada se sabe, pois ou fora bem removido do forro e nada restou, ou ainda não conseguiu manchar a tarja existente, por não ser possível perceber nada a olho nu na camada de tinta atual.

Essas pinturas carecem de restauro profundo para que suas cores possam ser reintegradas, pois há, inclusive, registros fotográficos nos quais o fundo do forro estava pintado de amarelo pálido, muito diverso do registro atual onde o fundo é azulado, embora esteja descascando e deixando a mostra outras camadas de cores.

Procedendo à restauração, até mesmo os evangelistas poderiam conviver harmonicamente

com a tarja atual, ou não, teriam que ser apagados por completo para que somente a última pintura sobreviva, questões essas que serão mais tarde evocadas, quando houver um projeto (sobretudo recursos destinados para tal) para restauro.

Apesar de não haver definição quanto à pintura que foi supostamente⁵ realizada por Lourenço da Costa, é possível afirmar por meio de um lançamento no *Livro de Receitas e Despesas da Ordem Terceira do Carmo*⁶ que o forro da igreja que ruiu fora reaproveitado para a nova capela-mor, conforme consta no trecho do documento (FIG. 6) transcrito abaixo:

Transcrição da página 138 (verso) - Despesas de 1807

“Para armar o andaime, dejornais.....\$320
P^a. os pintores de Rapar o forro da Capela-Mór.....1\$760”.

Primeiramente ocorre um pagamento de jornais para que um andaime fosse armado e, logo em seguida, outro lançamento, esse sim, referindo-se aos pintores para “rapar” o forro da capela conforme a transcrição acima. Logo, é possível perceber que havia efetivamente algo pintado no forro e que este foi reaproveitado, embora não haja maiores detalhes sobre o conteúdo.

Quanto à pintura visível, para que fosse possível empreender a busca por sua origem, foi necessário buscar os dados relativos à autoria da obra. Autoria que já havia sido atribuída por pesquisadores – Salomão, Tirapeli (2005) – ao pintor Antônio dos Santos, porém sem nenhuma confirmação por meio de documentação arquivística.

Partindo do estudo de Jurandyr Ferraz de Campos (2004), obteve-se a mesma informação, de que teria sido essa pintura realizada por Antônio dos Santos. Contudo, o pesquisador refere-se a pagamentos “lacônicos” e não especifica dados do documento pesquisado (exceto o ano em que o lançamento fora realizado); sendo assim, recorreu-se à busca por documentos que puderam **afirmar em definitivo a autoria dessa obra e comprová-la documentalmente ao pintor Antônio dos Santos**, conforme trecho do documento (FIG. 7) transcrito abaixo.

Transcrição da página 154 (verso) despesas de 1815:

“P. Dr^o. para Tintas para o fôrro damesma Cappela 21 Ø 380

5 Não foi encontrado durante a pesquisa nenhum documento anterior aos anos de 1750, somente a partir de 1760, logo, não há como confirmar essa autoria, sobretudo por não haver o conhecimento do que fora pintado e ainda por só haver os textos datilografados e manuscritos sem assinatura do autor, conforme a referência anterior.

6 BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Livro: receita e despesa, 1768-1818.

“P. Drº. que sepagou ao Pintor Antônio dos Santos depintar a mesma Cappella 78 Ø 720”.

Trecho transcrito⁷ pela autora, extraído do *Livro: Despesas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes de 1768 a 1818*.

É provável que essa pintura tenha sido concluída por volta do ano de 1817, onde há dois lançamentos, um que apresenta a finalização do douramento da capela e outro que trata de despesa para que descessem o andaime utilizado na capela; logo, não seria possível mais nenhum tipo de intervenção no forro. Portanto, estima-se que a pintura e o douramento da capela tenham sido realizados no mesmo período, talvez em paralelo; sendo a pintura executada por Antônio dos Santos e o douramento por Antônio da Silva Pontes, conforme a transcrição⁸ abaixo:

Transcrição da página 157 (verso) despesas de 1817:

“Drº. que pagou a Antônio da S.^a Doirador, de três dias e meio de serviço para findar aobra 1 \$120

Drº. para Vermelham, e Alvaiade para amesma obra \$160

Drº. que dispendeo com o forro da.(palavra ininteligível) edeçer o Andaime da Cappella-Mor \$440.”

Deve-se esclarecer a abreviatura⁹ utilizada pelos terceiros no sobrenome do dourador Antônio da Silva Pontes, responsável pelo douramento da capela-mor, que poderia gerar confusões com o nome do pintor Antônio dos Santos, pois em pagamentos distintos o nome do dourador é apresentado de maneiras diversas; conforme apurado acima, o nome do dourador é escrito abreviado e, no documento abaixo aparece o nome por completo; isso posto, apresenta-se o trecho que faz referência ao dourador, no qual é possível distingui-lo do pintor Antônio dos Santos:

Transcrição da página 149 (verso) - despesas de 1813:

7 Não consideramos a informação “lacônica”, pois inúmeros lançamentos desse mesmo ano anteriores ao trecho transcrito tratam das obras que estavam sendo realizadas na capela-mor, sobretudo por não haver na construção nenhuma capela anexa, logo, o pagamento refere-se diretamente ao forro da capela-mor, já que esse já havia sido raspado conforme a transcrição anterior (1807) apresentado e as obras de douramento estavam sendo realizadas por outro artista, sendo assim, nos parece bastante claro que Antônio dos Santos seja responsável por essa pintura.

8 Transcrição da autora.

9 Conforme Campos (2004), todo o trabalho de douramento da capela-mor fora realizado por Antônio da Silva Pontes: “A Sexta etapa (1815-1818); o douramento de toda a Capela-mor, incluindo o retábulo, as tribunas e as duas portas laterais, foi feito pelo mestre dourador Antônio da Silva Pontes que trabalhou 416 dias e meio, de 1814 a 1818. Pelo seu trabalho recebeu o total de 133\$440 réis, ou seja, 320 réis por dia.” (CAMPOS, 2004, p. 20). Para a pesquisa é importante que seja feita a distinção entre os artistas, pois ambos poderiam ser discriminados com o sobrenome abreviado do seguinte modo “Antônio da S.^a”, mas no intuito de dirimir confusões entre os mesmos, esclarecemos que de modo geral os pagamentos a Antônio dos Santos apresentam o termo **pintor**, enquanto os de Antônio da Silva Pontes aparecem por extenso ou quando o sobrenome é abreviado estão sempre acompanhados da palavra **doirador**.

“Pelo que pagou a Antônio da Silva Pontes deincarnar a Imagem do Senhor Crucificado da Sancristia a quantia de 2 \$400”

Não há como contestar, portanto, a autoria de Antônio dos Santos como pintor do forro da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo em Mogi das Cruzes (SP). Identificar a autoria dessa pintura possibilitará que comparações mais sólidas possam ser empreendidas quanto às pinturas do meio norte-mineiro.

Antônio dos Santos executou no forro da capela-mor uma tarja central (FIG. 8), sem nenhuma ornamentação nos cantos do forro, algo muito comum ao ciclo das pinturas de gosto rococó do início do século XIX. O tema da visão central é a representação da *entrega do manto pela Virgem do Carmo a um santo carmelita*. A cercadura desse quadro possui formas conchóides e circulares em formato de “S”, com guirlandas de flores saindo das curvaturas. Na paleta de cores utilizada predominam nuances de vermelho e azul.

BIBLIOGRAFIA

Referências Arquivísticas:

BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Livro: Receita e despesa, 1768-1818, 1824-1859; Documentos avulsos s/ data; Livro: Entrada de irmãos, 1754; Livro: Atas, 1762.

BELO HORIZONTE. Arquivo da Província Carmelitana de Santo Elias. Cidade: Mogi das Cruzes. Monumento: Igreja e Convento do Carmo. Dados históricos e notas diversas, 1611-1935; Bens Urbanos; Desenhos do Terreno; Livro: Tombo, 1629; Livro: Receita e despesa, 1749-1768; Documentos avulsos: maço irmandades.

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. *O mestre pintor José Patrício da Silva Manso e a pintura paulistana do Setecentos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC, 1978. p. 11-74. n. 18.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional/Fund. J.Pinheiro/Fund. R. Marinho, 1980.

- CAMPOS, Jurandyr Ferraz. *Suma histórica da Venerável Ordem Terceira do Carmo de Mogi*. Mogi das Cruzes: Murc Editora Gráfica, 2004.
- FERREIRA, Emilio A. *Mogy das Cruzes: dados históricos e notas diversas – 1611-1935*. [s.l.: s.n.] 1935.
- GRINBERG, Isaac. *História de Mogi das Cruzes*. São Paulo: Saraiva, 1961.
- JARDIM, Luiz. A Pintura decorativa em algumas Igrejas antigas de Minas. In: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC, 1939.
- LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: *Revista do IPHAN*. São Paulo: FAU-USP/ MEC/IPHAN, 1978. n. 7
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, v. 1-2, 1974.
- NEGRO, Carlos Del. *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira: norte de Minas*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.
- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial: ciclo rococó. In: *Barroco teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: UNESP, 2005.

FIGURAS



FIG. 1 – c. 1814. Antônio dos Santos. Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita, Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



FIG. 2 - c. 1814. Antônio dos Santos. (DETALHE) Evangelistas: São Marcos. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



FIG. 3 - c. 1814. Antônio dos Santos. (DETALHE) Evangelistas: São Mateus. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



FIG. 4 - c. 1814. Antônio dos Santos. (DETALHE) Evangelistas: São Lucas. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.



FIG. 5 - c. 1814. Antônio dos Santos. (DETALHE) Evangelistas: São João Evangelista. Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

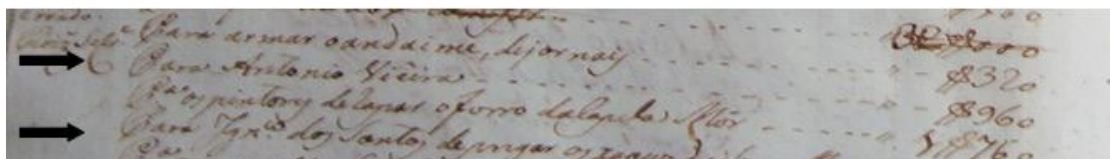


Fig. 6 – (DETALHE) Trecho da página 138 do Livro de Despesas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes de 1807. Fonte: Arquivo da Província do Carmo de Santo Elias.

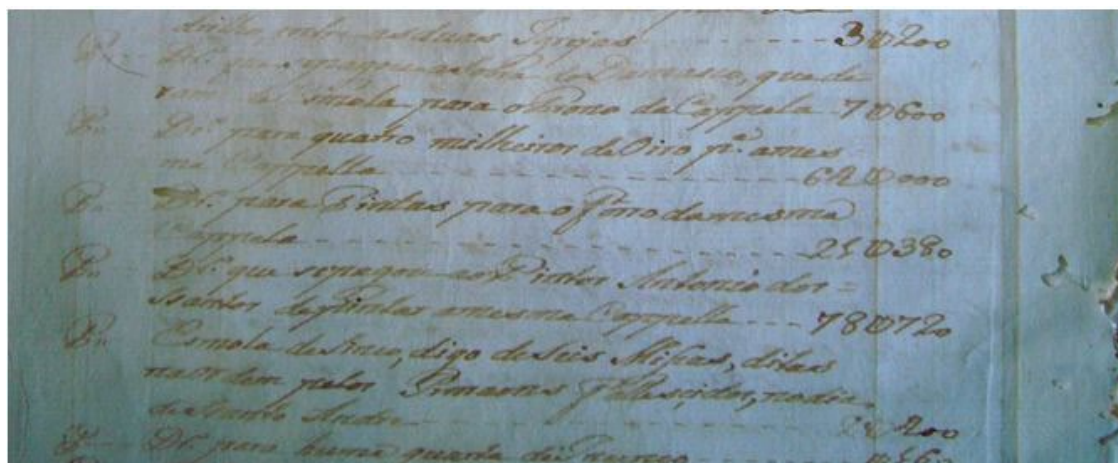


Fig. 7 – (DETALHE) Trecho da página 154 do Livro de Despesas da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Mogi das Cruzes de 1815. Fonte: Arquivo da Província do Carmo de Santo Elias.



FIG. 8 - c. 1814. Antônio dos Santos. (DETALHE) Entrega do manto pela Virgem do Carmo à um santo carmelita, Têmpera sobre madeira. Forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes, SP.

SUSANNA E OS ANCIÃOS: ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI (1610) E JAN BOTH (1642)

Débora de Viveiros Pereira¹

Este trabalho tem como objetivo analisar comparativamente duas obras com o mesmo tema, executadas por artistas distintos, a partir de tais conceitos dualistas: “celestial x mundano”, “prazer x dor” e “esperança x desespero”. As obras escolhidas contemplam a temática bíblica da história de “Susana e os anciãos” segundo a visão de Jan Both e Artemísia Gentileschi.

Em linhas gerais, segundo a Bíblia, Susanna era uma jovem casada com Joaquim, um rico morador da Babilônia que habitava uma casa com um grande jardim. Essa casa era freqüentada por dois juízes anciãos que cobiçavam Susanna em segredo. Um dia, ela mandando fechar os portões do jardim e pedindo licença aos empregados para banhar-se, foi atacada pelos anciãos que a espreitavam. Estes a chantagearam com a ameaça de delatá-la por adultério caso não se entregasse a eles. Mesmo sabendo do que lhe aconteceria, mas munida de uma forte fé em Deus, Susanna negou-se ao pedido dos anciãos, fazendo com que estes a acusassem de traição com um suposto jovem. Desprovida de argumentos, ela ora a Deus para que Este olhe por ela. Então Daniel, um jovem da multidão, inspirado por uma consciência divina, propõe que se interroguem separadamente os dois idosos, pedindo que cada um nomeie a árvore sob a qual viu Susanna cometer adultério. Como não haviam combinado pormenores, os dois caem em contradição e a mentira é descoberta; assim Susanna é inocentada e os velhos são acusados “de acordo com a lei de Moisés”(cf. BÍBLIA online).

A representação da história de Susana e os anciãos não é algo novo na história da arte. Ao longo do tempo, inúmeros artistas retrataram o episódio, sendo que a grande maioria opta por representar o momento crucial em que a vítima é atacada. Tintoretto (1560), Jacopo Bassano (1571), Guido Reni (1620), Anthony Van Dick (c.1621), Guido Cagnacci (segunda metade do século XVII), Sebastiano Ricci (1713), Giovan Battista Tiepolo (c.1720-1722), entre outros escolheram o ápice do confronto entre vítima e algozes para retratar a história bíblica. Artemísia Gentileschi enquadra-se nesse grupo de artistas que representam o ataque dos anciãos à personagem principal.

¹ Estudante de especialização em História da Arte Sacra pela Faculdade Arquidiocesana de Mariana (Mariana-MG); bacharel em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Belo Horizonte – MG).

Dentre essas representações é preciso ressaltar, finalmente, a obra de Alesandro Allori (segunda metade do século XVI), onde a protagonista, de acordo com seu semblante e posição, parece desfrutar do ataque.

Uma das exceções é a obra de Albrecht Altdorfer, a mais antiga encontrada, de 1526. Nesse painel o destaque é dado à paisagem, tornando um detalhe o banho de Susana. Os algozes da mesma também são quase imperceptíveis, localizados em uma região onde a luz da obra não atinge, atrás de um arbusto, à esquerda. O momento retratado é o anterior ao ataque, quando os empregados ainda estão em cena e Susanna ainda encontra-se vestida. É possível relacionar esta obra à de Jan Both, que será analisada *a posteriori*, pois ambos os artistas “encaixam” o tema de Susana e os anciãos dentro de um contexto paisagístico maior.

De modo geral, Susana é representada nua e solitária, iniciando já o ato do banho. Normalmente, adota dois posicionamentos: ou encontra-se alheia à observação escusa dos anciãos, entretida no ato de banhar-se; ou acabou de descobrir o ato de espionar dos juízes. Estes, por sua vez, são geralmente retratados recurvados atrás de moitas ou arbustos, com a mão em sinal de silêncio (em muitos casos, o pedido de silêncio não é voltado a Susanna, mas ao espectador da cena). Pode acontecer, também, destes serem pintados já na ação de atacar, buscando segurar Susana pelos braços e pernas. Ainda assim, o dedo sobre os lábios, indicando sigilo, permanece presente.

Com relação ao cenário, este varia bastante de acordo com o autor da obra. Em geral, a personagem feminina encontra-se sentada em um banco próximo a um lago, situado dentro de um jardim. No entanto, é a aproximação ou distanciamento, opção do autor, que determina o que será visto ou ocultado. Sobre as representações da história de Susanna, Senna (2007) afirma que

“É interessante salientar que a atenção dos artistas recai, quase sempre, sobre a primeira parte da história, assinalando a libido inicial ou a tensão que se estabelece entre agressão masculina e resistência feminina. [...] Assim, o destaque fica por conta da graciosa figura de Susana, nua em meio a um jardim, tão luxuriante quanto o desejo dos homens. O modelado do corpo, a pose e a luz que incide sobre a personagem fazem-na brilhar, tal qual as joias e os finos objetos dispostos ao seu redor. Sua passividade a torna cúmplice e refém desse olhar.” (p. 134)

Jan Dirksz Both (c.1608-1652) foi um pintor holandês que viveu a maior de sua vida e atuou em Utrecht, morando quatro anos na Itália (1637-1641). Contemporâneo de Artemisia, sofreu in-

fluência – ainda que em menor escala – do barroco italiano, em especial do estilo *caravaggesco*², no qual realismo e o contraste de luz e sombra podem ser citados como as características mais evidentes. Sobre essa influência na pintura holandesa, Janson (2001) afirma que

“O barroco veio para a Holanda de Antuérpia através da obra de Rubens, e de Roma pelo contato direto com *Caravaggio e seus discípulos*. Embora a maioria dos pintores holandeses não tenha visitado a Itália, houve alguns, no princípio do século, que andaram por lá, saídos sobretudo de Utrecht, cidade com fortes tradições católicas. Não constitui surpresa que esses artistas fossem mais atraídos pelo realismo e ‘cristianismo laico’ de Caravaggio do que pelo classicismo de Carracci. [...] Embora a Escola de Utrecht não tenha dado origem a grandes artistas, os seus membros foram importantes porque transmitiram o estilo [de] Caravaggio a outros mestres holandeses que fizeram bom uso destas novas ideias italianas.” (p. 749)

Both executou grande número de obras, tendo como temas paisagens onde figuravam camponeses e as ruínas romanas contempladas por viajantes. Sua obra tornou-se conhecida pela inovação trazida da representação de paisagens contemporâneas, em especial aquelas um tanto selvagens (cf. MIRADOR, 1987, V.15, p.8409). Uma característica a ser ressaltada é que este artista, geralmente, insere a temática escolhida dentro de uma paisagem (casos de “Italianate landscape with Roman warriors – 1650 – e “Italianate landscape with travelers in a path – s/ data), dando ênfase aos elementos naturais – árvores, riachos, florestas, em detrimento da cena representada. Porém, a razão do gosto por paisagens vem, também, de uma preferência dos compradores locais, pois

“A maior parte dos compradores de arte na Holanda preferia assuntos mais próximos da sua própria experiência – paisagens, vistas arquitetônicas, naturezas-mortas, cenas do dia-a-dia. Todos esses gêneros surgiram na metade do século XVI; à medida que se foram definindo, surgiu um grau de especialização até então desconhecido. O movimento não se confinou à Holanda. Encontramo-lo por toda parte, mas a pintura holandesa foi a sua fonte principal, tanto em volume quanto em variedade.” (JANSON, 2001:760).

No caso específico da obra escolhida para este breve estudo, o Both escolhe reproduzir o instante anterior ao ataque, em que os dois velhos escondidos observam Susanna banhar-se no lago do jardim. Tal qual nas demais obras supracitadas, em sua versão de “Susanna e os anciãos” o artista ressalta, portanto, muito mais os elementos da natureza em detrimento da cena em si. O jardim

2

“[Caravaggescos ou caravaggisti era a] denominação dada a pintores que, no início do século XVII, imitaram o estilo de Caravaggio. Os métodos de Caravaggio, e em particular o uso enfático que fazia do *chiaroscuro* para obter um realismo dramático, exerceram enorme influência em Roma na primeira década do século XVII – tanto sobre os pintores italianos quanto sobre artistas estrangeiros que afluíam àquela que, então, era a capital da arte europeia.” (CHILVERS, 2001: 98).

da casa – luxuriante, para utilizar as palavras de Senna – no qual Susanna está tomando banho é tomado de um aspecto soturno, quase mórbido por conta do uso de cores escuras, mergulhado em sombra. A protagonista, distraída, tem a atenção voltada para si mesma e no ato de banhar-se. No alto, uma fonte em forma de sátiro toca uma corneta, símbolo dos elementos naturais, mas também do instinto e da sexualidade extremada. Esta, contudo, não é a única obra com a presença do sátiro, podendo este também ser encontrado na versão de Giovan Battista Tiepolo, datada entre 1720 e 1722.

Susanna é apresentada de costas, mas em destaque, iluminada por uma luz que parece vir de dentro do jardim e cair sobre ela, dando um aspecto sobrenatural à jovem. Distraída e solitária, a jovem ignora a natureza dos futuros acontecimentos, apesar dos “sinais” advindos do jardim. Sua própria nudez, corriqueira em uma cena de banho e nesta temática, é retratada de maneira diversa do comum, ressaltando a pureza, inocência e castidade da jovem, desprovida então da sensualidade recorrente. A protagonista é mostrada de costas para o espectador, nua, mas sem qualquer vislumbre de nenhuma parte íntima de seu corpo. Nesse ponto, é interessante salientar,

Ao mesmo tempo, os dois anciãos confabulam, admirando a beleza de Susanna em meio à escuridão do cenário. Assim, Both consegue abarcar os dois anciãos na mesma atmosfera sombria da obra, mas Susanna escapa a este recurso, como se fosse a única a ser salva naquele meio. O dualismo “celestial x mundano” aparece, dessa forma, como uma das muitas formas de se interpretar esta obra. Susanna seria então, o aspecto celestial da obra de Both, pelas duas características principais citadas: inocência e castidade. Já o mundano é personificado em três elementos principais: os anciãos, que observam Susanna escondidos; o sátiro, símbolo pagão do instinto animal e da sexualidade; e a morbidez do jardim, que prenunciava o acontecimento a seguir. Resta, por fim, indicar que a própria cobiça dos anciãos pode ser levada em conta como um aspecto mundano, enquanto a candura de Susanna frente a tais sentimentos é seu oposto, o celestial.

Entre as muitas possibilidades de interpretação do tema [...], a representação de Susana como simbologia da Igreja, contra a qual conspiram os velhos, os pagãos e todos os seus opositores; o significado de Libertação e resgate da vida oferecido pelo profeta; e ainda, a castidade feminina que prefere a morte à desonra do esposo (CHADWICK apud SENNA, 1996).

Assim, nota-se que a associação à imagem de Susanna vai muito além de sua história, podendo ser a representação da luta do cristianismo contra o paganismo, além do ideal de pureza construído sobre a castidade feminina.

No que tange à obra de Artemisia Gentileschi, por sua vez, é possível observar algumas diferenças ao compararmos esta com a pintura de Both, apesar das semelhanças de estilo e época. No entanto, faz-se necessário, antes, contextualizar a artista em seu tempo. Artemisia Gentileschi (1597-1651), italiana, foi considerada a primeira das raras mulheres a serem reconhecidas por seus trabalhos artísticos. Foi uma pintora barroca, praticando um realismo acadêmico, derivado de sua forte influência *caravaggessa*, dando a suas personagens, preferencialmente, papéis de heroínas. Era filha do também pintor Orazio Gentileschi, outro influenciado pelo estilo particular de Caravaggio. Quando jovem, seu pai contratou como mestre de Artemisia o pintor Agostinho de Tassi, acusado posteriormente de violentar a jovem artista. Enfrentando os preconceitos de sua época, Artemisia recusou-se a desposar Agostinho e, anos depois, venceu o processo, pelo qual este foi condenado a deixar Roma. Além disso, seu estilo difere bastante dos pintores de seu tempo e, de acordo com Senna (2007),

“A obra de Gentileschi rompe com os padrões em torno dos temas e com as restrições impostas ao trabalho da mulher pintora: suas versões para Judith, Susana, Lucrecia, Betsabé ou Esther colocam as protagonistas no centro da ação, enfatizando o lado heroína; as telas são em grande formato evidenciando o domínio da anatomia e das expressões fisionômicas; o acesso ao estudo do modelo nu, incomum para a época, foi oportunizado por seu pai, o pintor Orazio Gentileschi. Em um ponto, todos concordam, a arte de Artemisia Gentileschi é maior que as querelas em torno de sua obra ou de sua vida.” (p. 136).

Muito disso explica a composição de sua obra “Susanna e os anciãos”, onde a pintora expõe, de maneira aberta, o instante da tentativa de abuso. Os personagens anciãos estão dispostos de forma triangular, “pesando” sobre a protagonista (cf. SENNA, 2007:134-135). Não há natureza neste quadro, apenas Susanna sentada em um banco de pedra decorado com os dois anciãos sobre ela. A obra é retratada em primeiro plano e grandes dimensões (1,70m x 1,21m), convidando o espectador a fazer parte da cena. Outro aspecto a ser destacado é o uso de cores vivas e luz, chamando a atenção do espectador para o desenrolar do acontecimento.

Ao optar por executar uma obra de grandes dimensões é possível perceber a impressão de incômodo que a artista pretende passar com a proximidade entre personagens e espectador. A começar pelo realismo presente na forma do corpo de Susanna e nas feições dos rostos dos personagens, passando pela dramaticidade e teatralidade da cena, expressas pelas expressões e gestos violentos, o desespero e dor da protagonista face a seus algozes são intensos e causam empatia. O movimento dos personagens denota expressivamente a posição de cada um: a negação e o pavor de Susanna perante o “pedido” dos anciãos, enquanto, por parte destes, somente o pedido de silêncio, a confabulação e a luxúria.

Nesse sentido, é preciso destacar que o objetivo da artista não é destacar o momento do banho em que Susanna é atacada, mas a intenção e a reação dos personagens. Assim, a composição de uma paisagem impediria ao quadro o realismo e impacto causado pelo primeiro plano e distrairia o espectador do principal: a cena. A abordagem deste tema sofre, aqui, outra influência importante: o abuso sexual sofrido pela própria artista. Assim, um trauma de proporções tão íntimas para a artista pôde ser usado como inspiração para reproduzir na tela sentimentos como medo, asco e pavor na personagem de Susanna.

Nesta obra, além do dualismo barroco entre “beleza e grotesco”, respectivamente, de um lado por Susanna – perfeitamente bela – em oposição aos anciãos – velhos e enrugados, com expressões fisionômicas grotescas –, há também o conceito de “paixão” que se divide em “prazer x dor”. O conceito de paixão envolve, mesmo, todo o desenrolar da cena: o gesto de repulsa da protagonista feito com o corpo e as mãos; a expressão de desespero e dor no rosto de Susanna; a “paixão” (desejo) dos anciãos pela mesma e, finalmente, a paixão com que a artista reproduz a cena, destacando o momento crucial do ataque no jardim.

Por fim, após as análises individuais segundo os conceitos de dualismos supracitados, um terceiro e breve apontamento será feito, dessa vez, analisando comparativamente as pinturas sob o olhar do dualismo “esperança *versus* desespero”. Assim, leva-se em conta tudo o que foi analisado, mas o estudo é proposto sob uma nova ótica. Tal ótica encontra-se, segundo esta análise, focalizada na personagem principal das obras, Susanna, e suas respectivas representações de esperança e desespero.

Both é um pintor de paisagens e, sendo assim, insere a cena dentro daquilo que está acos-

tumado a reproduzir. Sua luz artificial sobre Susanna está de acordo com a utilização da luz no período barroco, onde esta era uma forma de destacar aquilo que se pretendia na pintura, e não uma reprodução fiel da luz natural. Assim, o que se pode chamar de “Susanna iluminada” é uma forma de destacar o cândido, o celeste, o bem sobre o mal. A esperança de que o episódio porvir não acontecesse ou, até mesmo, o prenúncio do final da história, onde a inocência de Susanna é comprovada. Contudo, o alheamento de Susanna ao ato de observação dos anciãos, atrelado aos indícios do jardim, ressaltam a luz mais como a última esperança da interferência divina que o prenúncio do desfecho feliz. Finalmente, pode-se interpretar a luz como a exaltação da inocência e pureza de Susanna frente à maldade e fraqueza moral dos anciãos.

Por outro lado, Gentileschi, com sua preferência pela representação de heroínas, exalta por todas as formas, o horror da ofensa sofrida por Susanna. Tendo sido a própria pintora marcada por um episódio semelhante, exacerba o lado dramático do momento do ataque dos anciãos a Susanna, expondo todo o desespero da jovem. Todo o movimento do corpo de Susanna mostra o pavor da mesma no que diz respeito à proposta dos velhos: as mãos em sinal de repelir, o rosto virado em direção oposta aos outros personagens, a expressão de desespero, a postura de quem está pronta a se levantar e fugir.

Sendo assim, é notória as múltiplas possibilidades de análise das obras individualmente, através de conceitos que ressaltem o aspecto dualista das mesmas. “Celestial *versus* mundano”, “prazer *versus* dor” e/ou “esperança *versus* desespero” são conceitos e formas de análise que facilitam a leitura das obras, sendo preciso destacar que o estudo não é finalizado com o esgotamento de tais conceitos. Diversas nuances, como a técnica, por exemplo, foram relegadas a segundo plano, o que não aconteceria em uma visão mais panorâmica das obras.

Apesar de ambos os artistas terem vivido na mesma época (século XVII) e partilharem de influências similares (barroco italiano, *caravaggismo*), suas obras destacam-se pelas particularidades, ainda que retratem o mesmo tema. Gentileschi destaca, através da pintura de grandes proporções, primeiro plano e cores vivas, a violência da cena, ressaltando o desespero da jovem atacada e dos anciãos em possuí-la. A dramaticidade da cena, através dos gestos e fisionomias busca causar emoção no espectador. Talvez seja possível inferir que a experiência de abuso, por parte da própria artista, tenha interferido em seu trabalho, fazendo com que o realismo do ataque dos anciãos à Susanna alcançasse uma veracidade única.

Jan Both por sua vez, opta por uma idealização mais difundida entre os pintores acerca do tema: mostra a protagonista banhada por uma luz advinda do jardim, no momento anterior ao ataque. Não há movimento nem desconfiança por parte de Susanna que, inocente, está já despida e entretida em banhar-se. Enquanto isso, os anciãos confabulam e observam a jovem. Both utiliza, tal qual Tiepolo, a figura do fauno para prenunciar a violência que ocorrerá. Além disso, o artista opta por uma visão distanciada da cena, reforçando o ato de *voyeurismo* do espectador que, ao contrário do proposto por Gentileschi, não é convidado a participar, mas a observar. Desse modo, Jan Both, conhecido por suas paisagens, consegue trazer um tema diverso de suas representações para dentro de seu domínio.

Feitas as ressalvas anteriores com relação aos dualismos, é preciso compreender também o quanto estes auxiliaram na compreensão de elementos das obras que, antes, seriam impossíveis de serem vistos. “Celestial *versus* mundano”; “dor *versus* prazer” (englobado dentro da “paixão”) e “desespero *versus* esperança” possibilitaram a análise das obras sob um viés antes impensado e muito eficaz. Sendo estas obras barrocas, os dualismos encaixaram-se ainda mais perfeitamente, haja visto que o Barroco é, essencialmente, composto por dualidades (“como o supracitado beleza *versus* grotesco”). A chave para uma análise eficiente das obras de arte talvez seja aquilo que Panofsky categoriza como “*três operações de pesquisas irrelacionadas entre si [que] fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível*” (2002, p.64). O caso específico de “Susanna e os anciãos”, nas visões de Artemisia Gentileschi e Jan Both, aliado aos dualismos escolhidos, torna-se rica fonte de estudos, ampliando as formas de análise.

Ainda que duas obras – de um mesmo período, ou não – tenham um tema em comum, fica claro a variedade de diferenças e particularidades referentes ao tratamento da temática. Os artistas trazem para sua familiaridade um tema bíblico, seja através de suas vivências ou de seus modos de executar as obras. Assim, é possível perceber essa aproximação com o tema, seja no caso de Both, inserindo a temática dentro de sua especialidade (paisagens); ou ainda como Artemisia Gentileschi, colocando a heroína como centro da obra, desprezando as representações convencionais de passividade, buscando ainda atrelar um fato pessoal à construção de sua obra, trazendo ainda mais realismo ao já impressionante quadro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio C; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2.ed. Lisboa: Estampa, 1994, 158 p.
- BÍBLIA online. *História de Suzana*. Disponível em: <<http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>>. Acesso em: 20 abril 2012.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 996 p.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p.
- ENCICLOPÉDIA Mirador internacional. São Paulo, Melhoramentos, 1987. 20v.
- JANSON, H. W. O barroco em Flandres, na Holanda e na Espanha. *História geral da arte*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.2. p.743-770.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.47-87.
- SENNA, Nádia Cruz. Sensualidade. In: *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p.132-150.

IMAGENS



c. 1642, Jan Both, “Susanna e os anciãos”, óleo sobre tela, 56cm x 40 cm, coleção privada.



1610, Artemisia Gentileschi, “Susanna e os anciãos”, óleo sobre tela, 1,70m x 1,21m, coleção Schönborn, Pommersfelden, Alemanha.

AMILCAR DE CASTRO: PINTOR?

Elias Perigolo Mol¹

Amilcar de Castro não se considerava pintor e, por consequência, não se via como produtor de pinturas, preferindo denominar toda sua produção com uso de tinta, a partir de 72, quando retorna dos Estados Unidos, de desenhos. Em várias entrevistas, há uma separação entre desenhista, aquele que enxerga o mundo por meio de linhas, e pintor, o que vê o mundo através de cores. Como no trecho que segue:

O mundo inteiro diz que óleo sobre tela é pintura. Mas isso é uma maneira boba de falar. Se você olha o mundo e traduz o mundo em linhas, você é desenhista e não pintor. Se olha para o mundo e traduz o mundo em cor você é um pintor. O Guignard é pintor sem dúvida, Matisse é pintor. Eu não sou pintor. A escultura é estrutura, questão construtiva. Tem parentesco, no meu modo de pensar, com a arquitetura, e está mais perto da construção, da organização espacial. (SEBASTIÃO, 1999)

A separação é de fato tão marcante que Amilcar chega, em uma entrevista, a dizer que “Mondrian é um gráfico. Aquilo que ele faz não é pintura, mas desenho, porque sua preocupação ali é estrutura. Azul, vermelho, amarelo são cores gráficas, qualquer jornal tem essas cores em suas bases.” (CASTRO, 1998-2000, p.233). Mas “cores gráficas”, ou seja, cores que qualquer gráfica ou veículo impresso usa como básicas ou primárias, não são azul, vermelho e amarelo, mas ciano (também conhecido como azul-anil), magenta e amarelo (CMY – *cyan, magenta, yellow*). Teoricamente, a partir da mistura dessas cores em diferentes quantidades sobre o branco do papel se é possível chegar a quaisquer cores possíveis de serem impressas e, a partir de sua mistura na máxima quantidade (100%), temos o preto (*black*). O preto é também adicionado ao modelo por questões econômicas e para compensar as impurezas que impedem sua reprodução, daí temos o modelo amplamente conhecido como CMYK. Amilcar sempre teve um contato muito próximo com jornais e gráficas. É muito difícil que desconhecesse o fato. Resta-nos perguntar o porquê de ter feito a troca. Uma hipótese é que, com fins argumentativos, ele tenha aproximado deliberadamente o modelo

1 Mestre em História da Arte pela UNICAMP.

de azul, vermelho e amarelo. Se fosse questionado, poderia argumentar se tratarem basicamente da mesma coisa, já que ciano é um tipo de azul (embora esverdeado) e magenta, embora próxima do púrpura, poderia ser substituída no modelo por vermelho. Só que na afirmativa, Amilcar acaba se traindo. Azul, vermelho e amarelo são cores primárias, mas segundo a tradição pictórica. O modelo costuma ser usado por artistas, ainda hoje, por conveniência (como vermelho, no geral, é uma cor muito mais usada que o magenta, é mais prático considerá-la como primária, mesmo com prejuízo dos matizes que se possam derivar daí). O argumento de “cores gráficas” será usado em diversas entrevistas por Amilcar ao referir-se ao próprio conjunto de cores que normalmente usa e é bastante interessante que tenha escolhido um modelo da tradição pictórica². Parece que Amilcar tinha a estratégia de sustentar a todo custo o discurso do desenho e, por tabela, uma vinculação construtiva (“A escultura é estrutura, questão construtiva”), mas, de fato, várias são as pistas de que na realidade a posição não era tão rigorosa. O próprio Amilcar acabou assinando o manifesto do grupo Neoconcreto e não raro, quando perguntado sobre artistas favoritos, cita Morandi³.

É uma primeira pista para responder à pergunta que segue: por que podemos chamar de pinturas essa produção de Amilcar, embora o próprio fosse contrário a essa denominação? Embora (NAVES, 1989) tenha uma visão de que não poderíamos discordar:

Amilcar abandonou o nanquim e agora desenha com tintas. Mas elas não se tornaram um meio ágil que facilitasse a ordenação das coisas, liquefazendo o mundo para melhor moldá-lo. Nessas obras elas são um elemento árido, a produzir antes asperezas do que plasticidades. Por isso o traçado anguloso, indicador de uma resistência que não cede à maleabilidade das curvas.⁴

Há outros aspectos, que talvez lancem algumas luzes. Se por um lado a aspereza é o que salta aos olhos, há sim uma fluidez oculta. A primeira menção de que algumas das obras são feitas com uma vassoura, somos levados quase que imediatamente a concluir que se trata de uma vas-

2 Estamos tratando do modelo de cores-pigmento. Em *Cor: Cor Como Informação*, Luciano Guimarães traz um ótimo histórico. Segundo ele, a ideia de cores primárias aparece desde a antiguidade, mas foi só com Goethe que se chegou ao modelo atual, tendo sido padronizado pela Agfa e Kodak em 1936. Já o modelo de cores relacionado à tradição pictórica aparece no *Da Cor à Cor Inexistente*, de Israel Pedrosa, ele o chama de modelo de “cores-pigmento opacas”.

3 “Tão profunda é sua obra e, com absoluta consciência da feitura. Eu o acho muito bom e tenho uma influência dele muito grande. Essas esculturas só de corte são todas Morandianas. Não o é à primeira vista, mas se você capta vai descobrir que é.” (CASTRO, 1998-2000, p. 236) Por outro lado, há sempre uma visão construtiva de Morandi: “Eu não sei se ele aderiu aos ideais construtivistas, mas o fato é que ele é construtivo paca com aquelas garrafinhas dele! É estrutura de grande categoria!” (Ibidem, p.175)

4 Uma alternativa para a denominação, utilizada pelo próprio, é a que segue “Acerca desses aspectos da produção pictórica que Amilcar desenvolveu por cerca de 30 anos, caberia, por fim, referi-la como ‘desenho-pintura’, tal como Rodrigo Naves denominou esses trabalhos em 91.” (ALVES, 2005, p.86)

soura do modelo “piaçava” (o raciocínio é: somente uma vassoura “áspera” poderia conceber uma obra áspera; melhor explicado, somos levados a quase uma dedução semiótica, se o rastro é um índice áspero, só pode ter sido produzido por um objeto áspero). De fato, Margarida Sant’Anna, no livro *Amilcar de Castro: corte e dobra*,⁵ acaba sendo levada a essa conclusão surpreendentemente errônea: as obras são feitas quase que invariavelmente a partir de vassouras de pelos, de diversos tamanhos, macias o bastante para se embeberem de tinta e passá-la à tela (FIGURA 1). Vassouras de “cerdas” duras só são capazes de produzir alguns poucos riscos esparsos, para cobrir uma grande área seriam necessários diversas “recargas” e esfregaços. Amilcar, quando começou os desenhos em grande escala, teve também como primeiro impulso exatamente o de usar uma vassoura piaçava, mas acabou tendo de mudar de ideia depois⁶. O que nos leva à conclusão de que, embora o discurso construtivo e do desenho esteja sempre presente, o artista acabou “seduzido”. Não só moldou a técnica aos seus interesses, mas acabou também modificado por ela.

Não podemos enxergar outro motivo pra ele ter construído o que segue (FIGURA 2). Trata-se de uma vassoura em que foram construídos tubos para alimentar as cerdas de tinta sem que fosse preciso tirar o pincel-vassoura da superfície. A experiência, embora malfadada⁷, tinha o objetivo de conseguir pinceladas contínuas, mais fluidas, já que sem ter de interrompê-las, ele poderia seguir com a camada de tinta indefinidamente, só abortando-a quando quisesse. Amilcar, ao fazer desenhos cada vez maiores, acabou “contaminado” com o exercício da pintura. E essa “entrada” no mundo da pintura será gradativa e irreversível. Primeiramente com o uso de tinta nanquim, Amilcar passará ao uso de tinta acrílica fosca, óleo e até mesmo algumas experiências com tinta automotiva. Paralelamente, o tamanho das obras e dos pincéis usados também sofrerão aumento progressivo, ao ponto de, nos últimos trabalhos, as pinturas serem estendidas no chão e o artista pintá-las com uma vassoura, percorrendo um caminho.

Uma outra produção que aproxima Amilcar da pintura é a dos tampos de mesa. É o que vemos na FIGURA 3. Um emaranhado de pinceladas pretas num fundo branco, algumas vermelhas, verdes e um resquício de azul e amarelo. O curioso é que, apesar de ser uma obra bem diferente de

5 “Em 1975, passa a trabalhar com trincha, substituída pela vassoura de piaçava na década de 1980.” Margarida Sant’Anna (Cronologia e Pesquisa Bibliográfica) In: CHIARELLI, 2003, p.164

6 FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

7 A tinta acrílica, de secagem notoriamente rápida, começou a entupir os tubos, impossibilitando, assim, o seu uso.

todo o resto, ainda guarda as proporções de tinta que Amilcar usa habitualmente (predominância de preto e branco, e cores em menor quantidade). Não poderia ser diferente, já que essa pintura descende delas de uma maneira direta. O início da produção: um colecionador foi ao atelier de Amilcar e encantou-se com uma mesa, cheia de marcas e respingos de tinta, que Amilcar usava de apoio para pintura. Quis comprá-la, do jeito que estava. Castro disse que a venderia pelo mesmo preço de suas outras pinturas/desenhos de igual tamanho e o colecionador concordou. Depois do ocorrido, ele acabou gostando da ideia e fez mais 11 obras, desta vez com algumas intervenções.⁸

A pintura produzida, embora carregue traços claros de sua feitura horizontal (respingos em relevo provenientes de tinta derramada, pinceladas soltas, resquícios de outras pinturas, marcas de “margem” sugerindo que havia alguma outra pintura em cima) acaba remetendo a uma noção de paisagem. Como se não bastasse o formato (um retângulo mais largo que alto), as sucessivas camadas de tinta sobrepostas invariavelmente criam a ilusão de profundidade e uma janela se abre sob as pinceladas negras.

•

Podemos separar a produção de Amilcar com tintas em duas vertentes principais. A saber, uma pintura mais rígida, com linhas e campos geométricos preenchidos com tinta e outra mais gestual:

O que se pode observar nessas obras⁹ é, assim como nas esculturas, uma divisão em duas direções, duas linhas gerais de trabalho. Na escultura, *grosso modo*, temos as peças de *corte e dobra* (em chapas) e *corte e deslocamento* (com os *sólidos geométricos*). Nas acrílicas sobre tela, constatamos uma série com procedimento gestual, traços livres e rápidos, alguns com a obra feita quase que numa só pincelada (...); em outras, as linhas demarcam campos geométricos, rígidos, a serem preenchidos com tinta (...). (ALVES, 2005, p. 85)

Sobre as pinturas mais gestuais, analisemos a obra da FIGURA 4. Temos uma pintura de grande formato (140 x 230 cm) que é feita com uma vassoura-pincel. As pinceladas mais largas foram feitas com um objeto que deveria medir por volta de 30 cm de largura, quase o dobro das trinchas mais largas disponíveis à venda. Aqui uma lição que todo pintor aprende quando as obras

8 FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

9 O trecho faz referência à produção da segunda metade dos anos 80, mais especificamente às 23 obras, expostas na Bienal, a partir de 1989. Mas não é difícil constatar que as duas vertentes que o trabalho vai se desdobrar já encontram exemplos desde a década de 70, conforme demonstramos. Também devemos lembrar de uma terceira e inesperada vertente, que é a dos tamos de mesa, já abordada.

tomam dimensões maiores: quanto maior a obra, maior deve ser o instrumento com o qual se pinta. Parece um tanto quanto óbvio à primeira vista, mas em se tratando de uma prática que leva muito em conta a intuição, devemos ressaltá-lo, pois não é um conhecimento que se aprende em livros ou manuais, só é percebido pela prática. O fato de trabalhar com instrumentos maiores também leva a uma mudança de postura com relação à pintura. Se antes se pinta com a mão (o que aproxima do desenho), o aumento de dimensões leva à participação cada vez maior do corpo do artista no processo. Da mão passa-se ao punho, depois ao antebraço e ao cotovelo, por fim, chega-se ao ombro, costas, joelho. Então todo o corpo é requisitado para a tarefa artística. Temos um artista seguro e “que não deixa resto.” Somos instigados a tentar adivinhar o percurso porque queremos percorrer o caminho da certeza. Amilcar intercala longas pinceladas verticais, com a parte mais larga do pincel, com outras pinceladas horizontais, estas, próximas às bordas superiores e inferiores da pintura. Esses sucessivos “L” e invertidos “L” acabam se fundindo, deixando retângulos brancos verticais no espaço branco da tela, que depois são preenchidos com campos cromáticos chapados nas cores amarelo (meio) e cinza (direita). A cor é usada, mas não se torna um problema da pintura. Ela é usada estritamente para fins compositivos. Seus depoimentos sobre o caráter do pintor encontram nesse tipo de produção o exemplo mais adequado. Mas, de novo, temos de olhar com cuidado. Há uma área amarela, que acentua ainda mais o contraste do preto, e o cinza é pintado a partir de tintas automotivas. O uso desse tipo de tinta é devido à dificuldade de se achar tinta de qualidade na cor cinza-prateado¹⁰. Apesar de a cor não ser um problema *a priori*, um artista que é capaz de trocar de tinta em busca de uma mais adequada não parece ser alheio à cor. O fato é que Amilcar não enxerga o mundo por meio de um conjunto de diversas cores. Sua cor é sempre inteireza, substância única, só os nuances num próprio tom homogêneo é que ganham vida e se tornam sua preocupação. É a dobra da escultura que deixa a meio tom. É a sutileza na integridade. Isso explica a afirmação do próprio que suas obras seriam Morandianas.

A FIGURA 5 mostra uma das últimas produções de Amilcar, de 2002 e apresenta uma economia de gestos certos. Três colunas sólidas perpassadas por um bloco de tinta negra uniforme. O rastro da pintura ocupa posição de destaque, parece-nos que a tinta serve para arranhar a superfície, uma aspereza que somos levados a quase a crer que no interior das colunas não é tinta negra

10

FERNANDES, Jones. Entrevista concedida ao autor.

aplicada sobre tela, mas tela branca arrancada, aos filetes, de uma superfície negra. O fato de essa aspereza surgir, quando Amilcar usa mais tinta, revela-nos a face oculta: através da abundância de tinta líquida aplicada através de um pincel-vassoura gigantesco, o áspero e a economia de gestos. O Amilcar de estatura baixa¹¹, troncado, geométrico, construtivo, áspero, escultor dobrador de chapas de metal pesadas e espessas revela um lado diverso, assim conhecemos o Amilcar poeta, o Amilcar figurativo, o Amilcar pintor. O Amilcar que faz poderosas chapas de metal se abrirem em portais.

Com isso, chegamos às pinturas de 8 metros. A FIGURA 6 é também uma de suas últimas obras, de 2002. É uma pintura que foi feita verticalmente. A tinta que escorre no canto inferior direito denuncia a feitura, o ponto em que a vassoura-pincel primeiro encostou a tela. Os gestos, da direita para a esquerda, parecem querer abarcar toda a extensão da tela. Sobem em verticais grossas e ásperas, em que o pincel deixa seu rastro – segue um pequeno intervalo na extremidade superior preenchido por um gesto lateral - e novamente uma outra vertical. O percurso vai descrevendo “circularidades”. O olhar tem de dar voltas para acompanhar o caminho feito. O caminho aqui não é uma figura de linguagem, nessas últimas obras o artista, efetivamente, já tem de andar sobre elas (FIGURA 7) para criá-las. Já não se trata de pintura, somente. O que vemos é a obra da experiência de um octogenário que investe todo o seu vigor artístico em obras gigantes. E o vigor é de um menino. Vigor, pois nessas obras não é somente a mão ou o braço, o corpo inteiro tem de dançar e espalhar a tinta. Corpo que já se insinuava nos aventais pintados por ele. Chegamos ao limite, é preciso estar dentro. O pincel é também o caminho dos pés. A obra fica maior que o homem. Para Amilcar, a transcendência só é possível através da arte¹². Ei-la em seu estado mais pleno.

E voltamos à biblioteca de Amilcar, folheamos um livro de sua estante: Coleção Pensadores, Heidegger¹³. Algumas poucas anotações de Amilcar, três trechos destacados em vermelho. Um deles é o que segue:

O homem seria, assim, um ser que se projeta para fora de si mesmo, mas jamais pode sair das fronteiras do mundo em que se encontra submerso. Trata-se de uma projeção no mundo, do mundo e com o mundo, de tal forma que o eu e o mundo são totalmente inseparáveis.

11 Nos documentos, consta que media 1,63 m.

12 “O ser humano está permanentemente querendo além. Então a obra de arte tem exatamente a transcendência do ser humano.” (CASTRO, 1998-2000, p. 182)

13 STEIN, Ernildo. *Vida e Obra*. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1983

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- CASTRO, Amilcar de. *1ª entrevista. Atelier do artista – Belo Horizonte e Nova Lima, 21-27.12.98/ 2ª entrevista com Amílcar de Castro. Atelier do artista em Belo Horizonte (27 – 12 – 2000)*. Instituto Amilcar de Castro: entrevista. 76 f
- CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: corte e dobra*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FERNANDES, Jones. Nova Lima. Entrevista concedida ao autor no Instituto Amilcar de Castro, 2011
- GUIMARÃES, Luciano. *Cor: a cor como informação : a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2000.
- NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro define limites do desenho*. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de abril de 1989.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 7. ed. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1999.
- SEBASTIÃO, Walter. *Despojada Sabedoria*. Estado de Minas, 22 de março de 1999
- STEIN, Ernildo. Vida e Obra. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e Escritos*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção Os Pensadores, 1983

IMAGENS



Figura 1 – Vassouras – Pincel



Figura 2 – Pincel Vassoura com alimentadores



Figura 3 - Pintura sobre tampo de mesa



Figura 4 – Acrílica sobre Tela (c.1989)

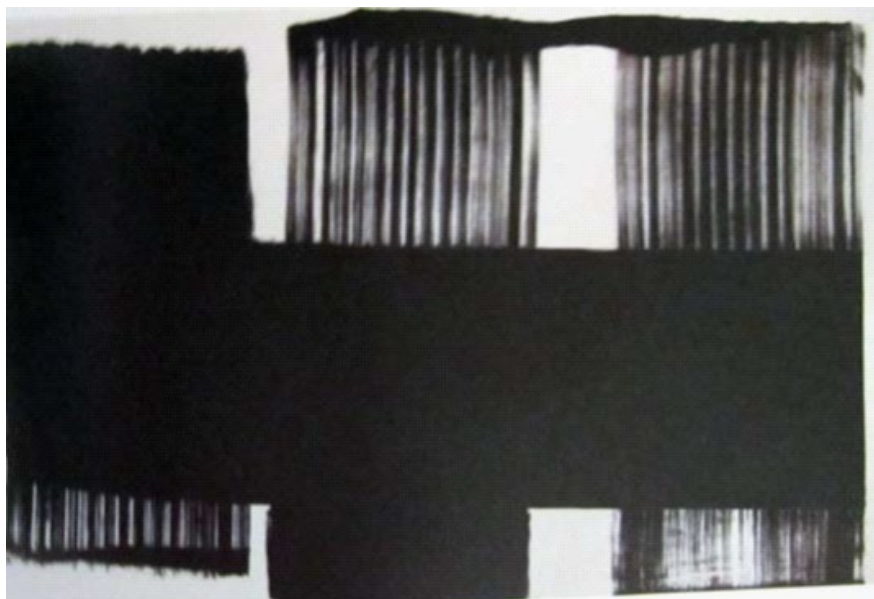


Figura 5 – Acrílica sobre tela, 2002

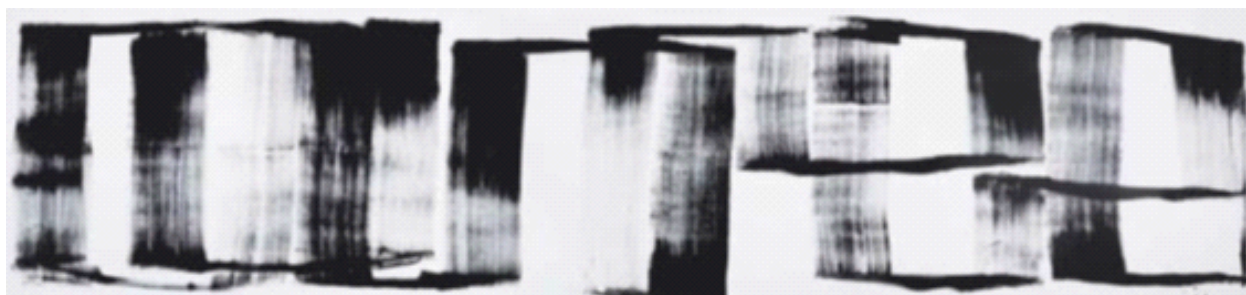


Figura 6 – Acrílica sobre tela, 2002



Figura 7 – Amílcar de Castro pintando em pé

CARICATURA E SÁTIRA NA DESTERRO DO SÉCULO XIX: O PERIÓDICO CRÍTICO MATRACA

Fabiana Machado Didoné¹

A caricatura é uma representação gráfica ou plástica de uma pessoa, idéia ou acontecimento interpretada propositalmente de forma distorcida e exagerada, acentuando ou revelando aspectos específicos. Já a sátira, desenvolvida primeiramente na forma literária, se utiliza da caricatura para fazer julgamentos morais. A sátira social está concentrada em pessoas comuns e situações cotidianas, já a sátira política, ridiculariza figuras públicas e reage a eventos e polêmicas políticas da época em questão. Impiedosos ou amenos, cruéis ou generosos, os caricaturistas, com poucas linhas em uma folha em branco, são capazes de retratar toda uma época.

O aparecimento da caricatura no Brasil está vinculado ao surgimento e desenvolvimento da imprensa, na primeira metade do século XIX. A vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 e a abertura dos portos propiciou o estabelecimento das primeiras oficinas gráficas no país, gerando a impressão de livros e periódicos ainda sem material ilustrativo. Com a instalação de oficinas tipográficas e litográficas, a imprensa teve um impulso e, conseqüentemente, houve a proliferação de publicações de jornais e periódicos, dentre eles, folhas satíricas e críticas. As primeiras folhas satíricas conhecidas a circular no Brasil foram O Escorpião, O Meteoro e O Pensador, sendo compostas apenas com textos humorísticos. As caricaturas, inicialmente, eram apresentadas em pranchas soltas com pouca qualidade, sendo sua divulgação feita de forma precária e suas restritas cópias chegavam a poucos privilegiados. Porém, com as inovações técnicas no campo da gravura em meados do século XIX, as caricaturas passaram a ser incorporadas aos periódicos, possibilitando ampliar sua tiragem, seu alcance e sua influência. A primeira caricatura que circulou no Brasil como estampa avulsa data de 1837 e retratava um funcionário do governo recendo propina referente ao Correio Oficial, sendo atribuída a Manoel de Araújo Porto Alegre. O periódico Lanterna Mágica que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1845 marca o início das publicações ilustradas com caricaturas impressas. Periódico destinado às letras, às artes

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestranda em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV/UDESC, bolsista CAPES.

plásticas, à crítica e à polemica, circulava semanalmente, tinha como diretor Manoel de Araújo Porto Alegre e como caricaturista Rafael Mendes de Carvalho. Dentre os periódicos que mais se destacaram no país, estão a *Semana Ilustrada*, desenhada e litografada por Henrique Fleuiss; *O Mosquito*, com desenhos de Candido de Faria e a *Revista Ilustrada*, editada por Angelo Agostini. A *Semana Ilustrada* circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1860 a 1876, publicando poesias, crônicas e contos de escritores e jornalistas da época, entre outros, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e Bernardo Guimarães. Possuía um pequeno formato, sendo quatro páginas de texto e mais quatro páginas de ilustrações. Já *O Mosquito*, cujo subtítulo era *Jornal Caricato e Crítico*, dava grande ênfase a crítica política e circulou no período de 1869 a 1877. Porém, a *Revista Ilustrada* foi a que alcançou maior popularidade, com grande tiragem era distribuída nas principais províncias regularmente. Nesse periódico, que foi editado entre os anos 1876 e 1891, Agostini através das ilustrações e charges, teceu importantes comentários sobre a história política brasileira. Esses periódicos críticos e satíricos se propunham, através do humor, censurar, corrigir ou ironizar atitudes, idéias, valores e pessoas. Exerceram importante papel, tanto como meio de informação como objeto de questionamento e protesto.

“A caricatura tem sido, através da história, voz contundente e impiedosa que, mesmo sob as condições severas da censura, usando a linguagem metafórica, subversiva e velada da ironia, da sátira, do sarcasmo e do trocadilho, denuncia e reivindica os sofrimentos dos oprimidos. A caricatura é portanto, arma aguçada que o povo aplaude ao ver ridicularizadas nela a força, o despotismo, o autoritarismo, a intolerância, a injustiça.” (FONSECA, 1999: 13)

Repetindo o fato que aconteceu nas principais cidades do país, na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), a partir da década de 1850, proliferou a edição e circulação de jornais e periódicos. Eram editados na cidade, naquela época, treze jornais escritos por pessoas oriundas de outros centros ou que lá estudaram, sendo os principais enfoques a polêmica política e o processo civilizador. Esses jornais estavam ligados aos partidos políticos da época, vivendo a sombra deles e dos embates e polêmicas gerados pela política local. Os artigos e crônicas jornalísticas focavam a sociabilidade e a vida familiar e funcionavam como forma de propagar princípios racionais e normas de comportamento, que, aos poucos, eram interiorizados pela sociedade local. Os jornais e periódicos eram os principais meios de informação, exercendo importante papel na formação sócio-cultural do povo.

“Eminentemente políticos, eram também noticiosos, comerciais e literários: propagavam o ideal iluminista de liberdade de expressão e de amor ao progresso. Viam-se como um dos principais instrumentos de ligação entre o mundo ilustrado da civilização e o mundo rude da fronteira, da qual eram a mais viva voz. (SIEBERT, 2001: 235)

O periódico crítico *Matraca* circulou na cidade Desterro entre os anos de 1881 a 1888, registrando, com humor e crítica, acontecimentos políticos, sociais e culturais, como também as peculiaridades da vida da cidade. Nos três primeiros anos, era editado no formato 24x18cm, com quatro páginas contendo apenas textos, sem ilustrações. Era publicado todas as quintas e domingos, trazendo sempre num tom crítico e debochado notícias sobre a cidade, além de poesias, trechos de contos, piadas e anúncios. A partir do ano de 1884, com periodicidade semanal, ampliou seu formato para 30x25cm e passou a incluir ilustrações. Na sua formatação padrão, uma ilustração ocupava toda primeira página, sendo o tema uma crítica bem humorada sobre um acontecimento político (na maioria das vezes), social ou cultural do momento. As páginas centrais (páginas dois e três) eram divididas em seções apenas com textos, iniciando com “Expediente” informando o valor das assinaturas, seguindo com a seção “A Matraca” com um texto do editor do periódico, Alexandre Margarida, depois com a seção “Factos e Boatos” com pequenas notícias sobre a cidade e seus habitantes. As outras seções se alternavam em cada edição, eram elas, “Secção Crítica”, “Secção Livre”, “Secção Amigável”, “Secção Poética” e “A pedidos”. A última página era ocupada novamente uma ilustração sobre algum tema recorrente da época.

Na edição completa do Periódico Crítico *Matraca* de 26 de Abril de 1885, número 24, ano V, a ilustração da primeira página é uma sátira ao descaso dos políticos representados em duas figuras brincando de gangorra e, sentada no chão, outra figura representa a província de Santa Catarina, cansada e sofredora. O outro personagem que aparece em pé, à esquerda, é o mesmo usado no logotipo do periódico, representando a imprensa crítica. A ilustração é reforçada com uma legenda que diz, “Faca peso lá Dr. Qual pezo, aguento-se para ahí. Mas desta maneira eu vou redondamente no chão. Pois se cair será por sua causa. Enquanto brincão, a Província soffre”. Nas páginas centrais, a seção “A Matraca” traz um texto que aborda com indignação a política praticada na época, texto ainda atual nos dias de hoje; na seção seguinte “Factos e Boatos” apresentam sete pequenas notícias sobre a cidade e seus moradores; na “Secção Crítica” publica um texto que faz uma crítica

ao Dr. Paranaguá e a outros políticos da época, quem assina o texto é Van-del-Force; na seção “A Pedidos” publica uma poesia chamada Moleque; termina a terceira página com um anúncio de aluguel de chácara e anúncio da própria tipografia.

“Temos combatido o mais possível a politica, em seu principio escura como o interior dos túmulos e fúnebre como mortalha em seu final e q’entre nos impera. Se todavia essa politica fosse usada como equilibrante, do estado e da província, no seu progredimento, teria um atenuante que muito lhe serviria; mas se ao contrario eh pervertida, a que caminho levava ella, este nosso bello pedaço de terra, e quaes as ideias, que despertara na mocidade, de hoje, quando chegar ao gozo dos seus direitos sociaes?” (Trecho da seção “A Matraca”, extraído do Periódico Critico Matraca, numero 24, ano V, de 26/04/1885)

O Periódico Crítico Matraca era editado pela *Officina de Lithographia e Typhographia* de Alexandre Francisco das Oliveiras Margarida, estabelecida em Desterro no ano de 1870. Alexandre Margarida (1838-1916) editava em sua tipografia jornais, periódicos, semanários, partituras musicais dentre outros documentos. Grande parte de suas publicações estavam envolvidas com causas sociais e políticas, como o semanário Artista em 1882, que propagava idéias republicanas e o jornal Regeneração, que na década de 1870, participava ativamente a favor da abolição. Foi um dos fundadores do Liceu de Artes e Ofícios em 1883, onde também atuou como professor de desenho, litografia, tipografia e encadernação. Seu filho, Joaquim Antônio das Oliveiras Margarida (1865-1955) era o ilustrador e caricaturista do Periódico Crítico Matraca. Assim como o pai, foi nomeado professor do Liceu de Artes e Ofícios para desenho, caligrafia e geometria. Retratava pessoas influentes da cidade e em 1892, ilustrou outro periódico, o Distração. Segundo Pisani apud Correa (2005), os irmãos Margarida (Manoel e Alexandre), que faziam desenho de humor e tinham uma escola de desenho, juntamente com o pintor Sebastião Fernandes movimentaram a pacata Desterro, criando um pequeno núcleo de artistas plásticos.

A partir do século XIX, os esforços com a caricatura se tornaram mais constantes, era prática comum entre artistas do Brasil e do exterior se valer da caricatura e da sátira como instrumentos para representar, com ironia, humor e crítica pessoas e acontecimentos da sua época. Quando artistas reconhecidos pela Academia desenhavam propositalmente faces exageradas e corpos deformados, não estavam caracterizando falta de domínio técnico ou descuido, mas sim desafiando padrões estabelecidos de harmonia, beleza e proporção. Diversos artistas consagrados, em algum momento

de sua carreira, fizeram caricatura, dentre eles Leonardo da Vinci, Toulouse-Lautrec, Delacroix e Claude Monet. Este último, durante sua juventude na cidade de Le Havre, na França, desenhava caricaturas que representavam figuras notórias da cidade com cabeças grandes e corpos pequenos. Independente do contexto histórico ou da intenção, artistas tem tradicionalmente voltado a repertórios de composição padrão e fórmulas visuais para ajudá-los a compor os elementos caricaturais nas ilustrações de humor. Dentre esses repertórios, vale destacar o exagero e distorção de rostos e corpos e a representação de pessoas como animais e objetos. Esses repertórios podem ser observados em caricaturas anteriores ao século XIX, estendendo-se até os dias atuais.

A distorção de elementos físicos, como desproporção entre cabeça e tronco, membros alongados ou curtos demais, saliência e exagero de características faciais, entre outros, formam o repertório mais utilizado para compor uma caricatura. Leonardo Da Vinci, no século XV, realizou vários desenhos de pequeno formato de cabeças grotescas, provavelmente como estudos de fisionomias, mas que pode ser considerado um dos precedentes da caricatura. De acordo com Vasari (apud McPhee, 2011), Leonardo era fascinado por pessoas com faces bizarras e frequentemente as seguia para memorizar suas características e depois desenhá-las, copiando integralmente ou mesmo exagerando alguns aspectos. Essas faces bizarras ou cabeças grotescas são elementos constantes, aparecem tanto nas gravuras do artista Wenceslaus Hollar no século XVII, o qual pesquisava os estudos de Leonardo Da Vinci, como nos desenhos caricatos de artistas do século XIX. Na caricatura de Joaquim Margarida (figura 01), extraída do Periódico Matraca, número 52, ano 5 de 1885 e na litografia do artista francês Louis-Leopold Boilly, de 1823 da Coleção *Les Grimaces* (figura 02). As deformidades e desproporções no desenho da figura humana também são recorrentes nos desenhos caricatos durante vários séculos, se apresentando das mais diversas formas. Um exemplo do século XVIII, é o desenho a carvão do artista francês Francois-Andre Vincent, que durante sua estada na Academia francesa, realizou inúmeras caricaturas de artistas e amigos. Na obra “*Caricature of the painter Pierre-Charles Jombert*” (figura 03), ele reduziu o tamanho da cabeça e ampliou o tamanho das mãos do pintor. No Periódico Matraca, encontram-se diversas figuras com deformidades e exageros físicos, como a ilustração do homem com nariz extremamente alongado (figura 04) retirada da edição de número 47, ano 5. O artista britânico Roland Searle, que em meados do século XX produziu caricaturas para diversos jornais e revistas da Inglaterra e Estados Unidos. Na

serie *Heroes of Our Time*, desenha caricaturas de personalidades ilustres do seu tempo, se valendo da desproporção e do exagero de aspectos físicos.

Outro repertório muito utilizado nas caricaturas são as criaturas híbridas compostas de pessoas-animais e pessoas-objetos. O artista francês François Desprez, no século XVI criou um pequeno livro com 120 ilustrações de figuras híbridas de pessoas-animais com o título “*Les songes drolatiques de Pantagruel*”. Henry Louis Stephens, artista americano realizou uma série de litografias chamada “*The Comic Natural History of the Human Race*” na década de 1850, onde explora figuras com cabeça humana em corpo de animal, entre eles pássaros, insetos e peixes. No Periódico Matraca, encontram-se diversas ilustrações feitas por Joaquim Margarida em que ele utiliza este repertório. Na litografia publicada no periódico de número 7, ano 8 (figura 05), o artista desenha criaturas com corpo humano e cabeça de animal. Os híbridos homem-objeto também vem de uma longa tradição nos desenhos de humor. Pieter Van der Heyden, em 1570 realizou a incrível gravura “*The Battle about Money*” onde híbridos de homens e objetos, como cofres, sacos de dinheiro, barris de moedas e caixas-fortes travam uma violenta batalha entre si. O artista francês Clement Pruche na litografia “*Fameux Jury de Peinture. Salon de 1841*” (figura 06) representa estranhas figuras com corpos humanos e cabeças dos mais variados tipos de objetos como, jarros, ossos, potes e verduras. Esta gravura faz uma crítica ao júri do Salão de 1841 e foi publicado no jornal satírico *Le Charivari*. Já no século XX, Ronald Searle, realiza um desenho de um homem degustando uma taça de vinho, porém sua cabeça é de madeira e seu bigode de vegetal, o título da obra é “*A discernible touch of oak*”. A partir do momento que as caricaturas começaram a ser produzidas como múltiplos e passaram a circular com mais facilidade e abrangência, os repertórios clássicos e padrões visuais puderam facilmente passar de um artista a outro e influenciar gerações futuras.

Nas sátiras, social e política, encontram-se elementos textuais compostos com as ilustrações. Citações e trocadilhos são colocados como títulos e versos são comumente usados para fortalecer e evidenciar a imagem. Algumas ilustrações são acompanhadas de textos explicativos que reforcem sua interpretação e entendimento. Em algumas situações, conexões com fontes literárias são utilizadas, explorando conhecidas passagens da Bíblia, de Shakespeare, ou de outros escritores. Ridicularizando uma ampla gama de ações e comportamentos humanos, a sátira social geralmente

apresenta indivíduos comuns e deriva seu humor de situações cotidianas. O julgamento moral sustenta a maior parte dos temas das sátiras sociais, que podem ser lidas como sermões humorísticos. Demonstrações de luxúria, gula, voracidade, ganância, preguiça e soberba ocorrem frequentemente em desenhos e impressões satíricas. Alguns dos temas mais populares nas sátiras sociais são: os jogos de cartas, onde se apresentam as cenas de mesa de jogos com as disputas, as trapaças, as brigas, os vencedores e os perdedores; a moda, com destaque para os padrões de cada época, ridicularizando as perucas, os trajes e todos os excessos desse setor; os hábitos de comer e beber, com cenas bizarras de refeições; as multidões nas apresentações de teatro; e por último, o mundo da arte, retratando estúdios de artistas, obras, exposições e salões de arte. O artista francês Honoré Victorin Daumier criou uma série de sátiras tematizando os Salões de arte da época, no século XIX. Caricaturou os visitantes, o júri e os artistas participantes dos salões, tanto a alegria dos que haviam sido aceitos como a decepção dos rejeitados. Em uma das litografias da série *L'Exposition de 1859*, publicada no periódico satírico francês *Le Charivari*, representa a indignação do artista François Bonwin que teve uma obra rejeitada naquela exposição (figura 07). No Brasil, Angelo Agostini publicava na Revista Ilustrada, no século XIX, caricaturas e comentários irônicos sobre os salões de arte e sobre alguns artistas, sendo Victor Meirelles um de seus favoritos. A ilustração publicada na Revista Ilustrada de 25/04/1879 (figura 08) é oferecida ao pintor Victor Meirelles e representa duas telas do pintor, onde personagens saem de uma tela e entram em outra.

A sátira política tem como finalidade atingir personalidades e eventos públicos. Os elementos da sátira política incluem o uso de alegorias, distorções faciais e físicas, bem como formas de animais e de objetos para transmitir uma gama de mensagens críticas e humorísticas. Na França, as sátiras e caricaturas impressas de cunho político floresceram na década de 1830 durante os primeiros anos de reinado do Rei Louis Philippe. Os mais importantes editores da época foram Aaron Martinet e Charles Philipon, este último em 1830, funda o semanário político de idéias republicanas *La Caricature*, contendo diversas gravuras de cunho político, de Daumier, de Grandville e dele próprio. O periódico alcançou grande sucesso e as caricaturas de Philipon fazendo duras críticas ao rei Louis-Philippe e seu autoritarismo e transformando o rei em uma pera geraram punições severas ao artista, inclusive no fechamento da revista. Nos Estados Unidos, Thomas Nast foi quem estruturou e formalizou a caricatura política na imprensa. Nas décadas de 1860 e 70, publicou charges e sátiras na revista *Harper's Weekly* que ficaram conhecidas em todo país. No Brasil, em meados do século XIX, a crítica política encontrou campo extremamente fecundo nas revistas

ilustradas. A caricatura e sátira política podiam ser apreciadas em diversos periódicos ilustrados como o jornal caricato e crítico *O Mosquito* que circulou no país de 1869 a 1877 com desenhos de Candido de Faria e *O Mequetrefe* que começou a circular em 1875 sob a direção de Lins de Albuquerque. Em Desterro, as ilustrações do periódico crítico *Matraca* eram, na sua maioria, sátiras políticas. Os assuntos mais comentados eram as disputas entre os partidos, as autoridades políticas, as eleições, o descaso, a corrupção, as polêmicas, as brigas e discussões. Na capa do periódico número 41, ano V (figura 09) a sátira política recai sobre partido conservador, no texto que aparece abaixo da ilustração está escrito “A velha política conservador abrindo o cofre das graças, sahio um demônio que se achava retido”. Na edição de número 44, ano V (figura 10), o político José do Rego Raposo segura a bandeira “Partido da Ordem” e no pequeno texto na parte inferior à direita se lê “A imprensa conservadora esmagando a Hydra liberal”. Na edição de número 50, ano V, as autoridades políticas são representadas em criaturas híbridas com corpo de ave e cabeça de homem. O título da sátira é “Os dois chefes políticos” e nos cartazes pendurados na parede, o da esquerda diz “Atenção: Amanhã às 10 horas grande briga no rinheideiro municipal” e no da direita “Só terão ingresso os que apresentarem o devido cartão”. As sátiras políticas presentes nos periódicos do século XX continuam evidentes até os dias atuais.

O humor e a caricatura, mesmo quando apresentados de forma sutil, são uma poderosa arma de protesto, contestação e subversão. A caricatura e a sátira não só exprimem o ponto de vista de seu autor, mas também refletem a opinião pública, tornando-se uma importante e temida forma de expressão. Para Fonseca (1999), as caricaturas e as sátiras ocupam espaço privilegiado em jornais e revistas de todo mundo por serem comentários sociais velados pela ironia e pelo sarcasmo, mostrando com simples figuras o que não poderia ser dito com mil palavras.

“Não se pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística literária ou como simples forma de diversão e passatempo.” (FONSECA, 1999: 13)

A caricatura e a sátira, uma combinação de arte, crítica e humor, fornecem um rico e pouco explorado material que possibilita conhecer e compreender as relações sociais, culturais e políticas de uma sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORREA, Carlos Humberto P. **História de Florianópolis – Ilustrada**. Florianópolis: Insular, 2005
- FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Artes e Ofícios Editora Ltda.: Porto Alegre, 1999
- MELO, Osvaldo Ferreira de Melo (coordenador). **História Socio-Cultural de Florianópolis**. Florianópolis: Clube Doze de Agosto: IHGSC: Lunardelli, 1991
- McPHEE, Constance et ORENSTEIN, Nadine (org.). **Infinite Jest: caricature and satire from Leonardo to Levine**. The Metropolitan Museum of Art: New York, 2011
- SIEBERT, Itamar. Crítica jornalística, sociabilidade e vida familiar na Desterro de meados do século XIX. In: BRANCHER, Ana e AREND, Silvia Mara Favero (org.). **História de Santa Catarina no século XIX**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2001
- SILVA, Rosane Cordeiro da. **A poesia como arma política: o satírico na Desterro do século XIX**. Dissertação de Mestrado em Letras, UFSC. Florianópolis, 1995

IMAGENS



Fig. 01: MARGARIDA, Joaquim, 1885. Litografia publicada no Periódico Crítico Matraca, ano 5, no. 52. Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina



Fig. 02: BOILLY, Louis-Leopold. *Les Grimaces*, 1823. Litografia-33x25cm The Elisha Whittelsey Collection, New York



Fig. 03: VINCENT, Francois-Andre. *Caricature of the painter Pierre-Charles Jombert*, ca. 1773-75 - Desenho a carvão – 106 x 42cm. *The Metropolitan Museum of Art, New York*

Fig. 04: MARGARIDA, Joaquim, 1885. Litografia publicada no Periódico Crítico Matraca, ano 5, no. 47. Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina



Fig. 05: MARGARIDA, Joaquim, 1888
Litografia publicada no Periódico
Crítico Matraca, ano 7, no. 08.
Biblioteca Publica do Estado de San-
ta Catarina



Fig. 06: PRUCHE, Clement. *Fameux jury de peinture*. Salon de 1841, 1841
Publicado no jornal satírico *Le Charivari*. Litografia – 30 x 36cm
The Metropolitan Museum of Art,
New York



Fig. 07: DAUMIER, Honore-Victorin. *Ils m'on refuse ça... les ignares!!*, 1859. Litografia da serie *L'Exposition de 1859*, publicada no jornal *Le Charivari* – 26 x 36cm The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 08: AGOSTINI, Angelo. Oferecido ao eminente pintor Victor Meirelles, 1879. Publicado na Revista Ilustrada de 25/04/1879.



Fig. 09: MARGARIDA, Joaquim, 1885. *Periódico Crítico Matraca* (capa), ano 5, número 41. Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina



Fig. 10: MARGARIDA, Joaquim, 1885. *Periódico Crítico Matraca* (capa), ano 5, número 44. Biblioteca Publica do Estado de Santa Catarina

ENTRE NÓS: O JOGO NA OBRA DE MARILÁ DARDOT

Fátima Nader Simões Cerqueira¹

Resumo

O presente artigo pretende encontrar um viés condutor que permita observar os vídeos de Marilá Dardot, enfatizando o fluxo e a instabilidade entre os pólos opostos das imagens técnicas e o jogo, em uma intenção programática para articular sentidos sociais e estéticos, permanecendo o investimento em uma relação em torno da qual se encontra o espectador.

Palavras-chave: arte contemporânea. entretenimento. vídeo arte. imagem técnica.

Abstract

This article intends to find a common thread that allows to see, Marilá Dardot's videos emphasizing the flux and the instability between opposite poles of the technical images and the game, have a programmatic intention to articulate social and aesthetics senses, making the investment remain in a relation around the viewer stands.

Key words: contemporary art. entertainment. video art. technical images.

A ação performativa sem público, o vídeo e a instalação estão mesclados a um conceito de jogo nas obras *“Entre Nós”* (2006) e *“Movimento das Ilhas”* (2007), da artista Marilá Dardot (nascida em 1973, em Belo Horizonte, a artista vive e trabalha em São Paulo). As ações inclusas nos vídeos limitam-se a movimentos repetitivos pela manipulação de peças de jogos de tabuleiro, objetivando a composição de palavras com outros participantes. A ação de uma experiência compartilhada pelo jogo² não acontece diante do público: este tem acesso a obra montada, editada e apresentada nos monitores de TV.

1 A autora é Mestre em Arte/UFES e doutoranda em Arte/UNB/CAPES.

2 O termo “jogo” pode ser considerado aqui, nas seguintes acepções: “atividade cuja natureza ou finalidade é a diversão, o entretenimento”; “atividade, submetida a regras que estabelecem quem vence e quem perde”; “conjunto de peças, instrumentos etc. para jogar”; “brincadeira”. HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

Nas questões específicas consideradas³, as obras carregam em si os descolamentos entre as modalidades e as proposições, ao simular em sua narratividade jogos compartilhados, contraditoriamente, pela contemplação? Sendo as brincadeiras de formar palavras os elementos fundantes das temáticas, como as mesmas constróem sentidos junto as adaptações e significações que surgem da estrutura que une performance, vídeo e instalação? As obras valem dos meios e aparelhos apenas como suportes ou postulariam, atentamente, da migração de um meio a outro, trazendo para seu domínio as especificidades de tal contexto híbrido? Como analisar os desvios dos sentidos que ressoam desse amálgama entre meios e procedimentos com o ato de compartilhar um momento, uma brincadeira, um tempo?

Icléia Cattani, em “*Cruzamentos e Tensões: Mestiçagens na Arte Contemporânea no Brasil e no Canadá*” (CATTANI, 2006. p. 109-130), constata que o cruzamento de linguagens, técnicas, suportes, materias e meios de expressão geram sentidos complexos, não pela fusão mas pela *tensão entre* a coexistência desses elementos.

Regina Melim, no livro “*Performance nas Artes Visuais*” (MELIN, 2008)⁴, lembra que as ações performáticas orientadas para fotografia ou vídeo são práticas que permanecem, desde seu surgimento, quando surgiram as primeiras câmeras portáteis. Em fins dos anos 60, alguns vídeos já incorporavam gestos de artistas no interior de seus ateliês sem a presença de audiência, em narrativas que tinham a repetitividade como elemento estético, tal como em Bruce Nauman (*Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-68), Richard Serra (*Hand Catching Lead*, 1968), John Baldessari (*I am making art*, 1971) e Marta Roesler (*Semiotics of the kitchen*, 1975).

Nos exemplos citados, Nauman caminha sobre uma linha em forma quadrada, fixa no chão; Serra tenta segurar peças em chumbo que são atiradas repetidamente, caindo do alto; Baldessari reitera, inexpressivamente, a frase “*I am making art*” a cada movimento mecânico realizado, enquanto Roesler simula uma dona de casa que apresenta um inventário alfabético de iniciais dos nomes de ingredientes e objetos cotidianos, de A a Z.

3 Esse estudo integra uma parte das questões levantadas, mas que ainda estão em desenvolvimento, enquanto pesquisa de doutorado.

4 A autora utiliza o termo *performatividade* para apresentar uma ampliação da noção de *performance* dissociada do corpo e da *body art* como núcleos principais de investigação. Utiliza o termo agrupando outros procedimentos e discursos que envolvem, não somente ações ao vivo diante de um público, mas o exame dos elementos performativos na forma de vídeo, desenho, texto, fotografia, instalação, fotografia, pintura e escultura. Outra questão apresentada é a ideia de participação e compartilhamento, em estruturas relacionais e comunicativas que surgem quando o espectador se insere na obra que enuncia um *espaço de performance*.

A partir dessa *estética da repetição* (CALABRESE, 1987, p. 41- 44), como modo de produção enquanto aglomeração e justaposição de partes não hierárquicas, iremos identificar quais princípios de organização surgem dessa ordem ritmada e dinâmica, que une o esquema espacial e o ritmo temporal. Segundo o autor, a variação de padrões semelhantes e montados em descontinuidade, torna a série, teoricamente, reprogramável indefinidamente, podendo articular-se em novas redes e obras.

“*Entre Nós*” (Figuras 1 e 2) é composta por treze vídeos e treze monitores de tv inseridos em suportes de madeira e dispostos no chão. A obra foi exposta durante a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, que teve como tema o título “*Como Viver Junto*”. Os monitores de TV foram encaixados em suportes de madeira sem pintura e dispostos sobre o chão, como se fossem pequenas mesinhas emoldurando os aparelhos com as telas voltadas para cima.

Ou seja, as imagens dirigiam-se aos passantes, que podiam caminhar enquanto assistiam aos treze vídeos. Em comum, um jogo de dados com letras é exibido, simultaneamente, em todos os monitores. Nesses vídeos, uma câmara fixa revela as mãos dos jogadores tentando formar palavras ao acaso, em uma ação conjunta. Enquanto jogam, um participante pode modificar a palavra escrita pelo primeiro.



Figura 1: (2006), Marilá Dardot, *Entre Nós*, Videoinstalação com 13 vídeos de duração variável, monitores de tv, suportes de madeira, <[http: www.mariladardot.com](http://www.mariladardot.com)>



Figura 2: (2006), Marilá Dardot, *Entre Nós*, Videoinstalação com 13 vídeos de duração variável, monitores de tv, suportes de madeira, (detalhe).

Para a artista, essa vontade de envolvimento do outro tecer suas próprias narrativas a partir da leitura, traduz a vontade de que haja a troca de papéis entre destinador e destinatário: “o espectador se torna um terceiro jogador: tenta também compor palavras” (DARDOT, s.d.)⁵.

No entanto, esse espaço de experiência a ser compartilhada com o espectador não se propaga, efetivamente, mas se dá apenas como potencialidade e desejo.



Figura 3: (2007), Marilá Dardot, *Movimento das Ilhas*, Video e suporte de madeira. DVD 21'29'

Na segunda obra, “*Movimento das Ilhas*” (Figura 3), duas pessoas jogam palavras cruzadas de tabuleiro. No entanto, não há letras nas peças de madeira e a falta das letras para a formação das palavras não impede o jogo, nem seleciona outros códigos da linguagem escrita.

A ação dos jogadores configura, aos poucos, um tipo de diagrama, que combina as peças isoladas e a composição das linhas traçadas pelos movimentos sobre o tabuleiro do jogo de palavras cruzadas. Sem constituir sequências com letras, as “ilhas” movimentam-se a deriva, em busca das palavras.

Os diagramas traduzem um campo afetivo entre duas pessoas, tornando visíveis as passagens entre a prática visual e a discursiva, enquanto estrutura intermediária e poética que vai, aos poucos, sendo traçada e deslocada, de modo instável. Em uma sequência de tempo que reordena o fazer em algo colaborativo - mas não no sentido de trabalho produtivo -, entre a artista e a pessoa convidada. O jogo agrega, desse modo, a função de veículo de ideias de uma obra, enquanto experiência vivida, a ser compartilhada em momento posterior.

5 Cf.: em <<http://www.mariladardot.com>>.

Em comum, “*Entre Nós*” e “*Movimento das Ilhas*” expõem apenas as mãos dos jogadores no ecrã, sem expor o corpo como detentor da ação de uma dada pessoa. Com certeza, essas ações não se limitam a noção de uma ação de um *performer* que atua diante da câmera, expondo seu corpo e sua identidade de artista.

Ao mesmo tempo, os elementos de suporte para os monitores, ao modo de mesas, também não se impõem enquanto objetos em que outros podem “sentar à mesma mesa”, mas possuem um caráter de evidenciar a ação enquanto amostra do que qualquer um pode fazer.

Em meio as ações repetitivas, não há competências nos jogos propostos. Em todos os quatorze vídeos, os movimentos organizam peças ou formam palavras aleatórias, em uma ação sem diálogos. O espectador testemunha o jogo através da câmara fixa, observando as mãos que desempenham seu papel único: jogar. Não há situações externas ao jogo nem, ao menos, a visualização de um cenário de locação. Não há um saber especializado ou muitas regras, mas a apresentação do ato, demonstrando a possibilidade do fazer e do não-fazer, ou do fazer que não produz.

A vista do alto⁶, com enquadramento em *plongée*, em que a visão é completamente voltada para baixo, converte o tema do jogo em figura dotada de particularidades específicas. Os suportes de madeira a volta dos monitores e o próprio tabuleiro do jogo convertem-se em emolduramentos para uma tomada de vista ortogonal, que mapeia a superfície representada. Subsequentemente, esta tomada é uma cartografia que parece ser aquela do prospecto, da descrição.

Trata-se, para o espectador, de dirigir seu olhar para baixo: ao modo da leitura habitual de um mapa, o leitor se desdobra no sujeito que assiste ao diagrama descritivo e no sujeito que participa, desde o início das partidas, como se aguardasse a vez.

O objeto de valor a ser alcançado não é ganhar a partida, mas a mobilização em uma ação constante, em que não há a tomada da palavra. Ao contrário do trabalho produtivo que demanda uma especialização ou um saber, a ação é, aparentemente, inserida no entretenimento e no “tempo gasto”⁷ em uma produção de momentos silenciosos e “perdidos” na leitura, comprometendo o tempo do outro por alguns instantes.

Combinando o potencial narrativo e o poder associativo da brincadeira, os vídeos parecem impregnados da ideia de um experimento com foco nas relações interindividuais.

6 THÜRLEMANN, Felix. “Olhar como os pássaros. Sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico”. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.

7 CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano** - Artes de Fazer. Vol. 1. Vozes: Rio de Janeiro, 1998. P. 48-49.

De que modo, então, “*Entre Nós*” e “*Movimento das Ilhas*” configuram um meio propositivo capaz de figurativizar a interação com o outro pelo jogo, pela utilização do brinquedo e pela “brincadeira”, compartilhada ou assistida, orientando a recepção para um sentido determinado? E qual o sentido de intermediar essa intenção por um aparelho tecnológico que apresenta uma brincadeira com peças de jogos de tabuleiro?

Os brinquedos utilizados por Dardot, no caso, dados com letras e o jogo de palavras cruzadas, assim como qualquer brinquedo no conjunto dos objetos lúdicos, os brinquedos de jogos, rompem com todo discurso funcional. Nessa medida, ele vem se fundir com a imagem que constrói e participa de seu sentido, na brincadeira⁸. Suporte das trocas sociais em situações de mutação dos sentidos, os brinquedos utilizados por Dardot são intermediadores de uma metacomunicação, constituída por experiências lúdicas e imagens técnicas.

Vilém Flusser, em “*Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*”⁹, afirma que as imagens são mediadoras entre homem e mundo. A imagem técnica produzida por aparelhos são diferentes das tradicionais, mas igualmente simbólicas. Assim, o que vemos ao contemplar essas imagens são conceitos relativos ao mundo. Longe de serem janelas para o mundo, são superfícies que transcodificam processos técnicos em cenas. Todavia, o observador tende a projetar o fascínio pela imagem, para o entorno.

Etimologicamente, o termo aparelho vem de *apparatus*, palavra latina, implica em estar à espreita, à espera de algo: “Aparelho é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*”¹⁰.

Para Flusser, o artista que ignora os processos no interior da caixa, se comporta como um funcionário que, ao não ser inteiramente competente em relação ao seu funcionamento, domina apenas uma parte do jogo, atividade que possui fim em si mesma.

8 BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e Cultura**. São Paulo, Cortez, 2000. O brinquedo é antes de qualquer coisa, o suporte de uma representação que recebe novos sentidos, à medida que novas adaptações e significações são dadas ao objeto, por aqueles que brincam. Media trocas sociais em situações de mutação dos sentidos, possibilitando que as coisas tornem-se outras e seu valor lúdico é ativado enquanto a brincadeira perdurar. É, portanto, portador de uma multiplicidade de relações interindividuais e culturais, intermediadas por uma metacomunicação.

9 FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Para o autor, a imagem técnica produzida por aparelhos são diferentes das tradicionais, pois nascem a partir da manipulação de aparelhos. Intermediavam conceitos geradores do processo codificador que se passa no interior do funcionamento da caixa preta. As imagens técnicas, longe de serem janelas para o mundo, são antes superfícies que transcodificam processos técnicos em cenas.

10 Ibid, p. 24.

Muito antes disso, Walter Benjamin¹¹, no texto “*A Obra de Arte na Época de sua Reprodução Técnica*”, afirmara que a cada instante, mais indivíduos poderiam ter acesso à condição de autor, já que o saber tornou-se “coisa de todos”, não necessitando de nenhuma habilitação especializada.

É interessante notar que, para Flusser, o *homo ludens* necessita da manipulação dos conceitos presentes nos aparelhos e em seus sistemas, para tomar para si o estado de liberdade.

Entretanto, se toda intenção estética passa pelo crivo da conceituação, qual o papel do *homo ludens*? Arlindo Machado¹² apresenta essa discussão, questionando sobre o nível de competência tecnológica que um artista deve ter para operar a tecnologia, sendo ele apenas usuário, engenheiro ou programador das máquinas e dos programas necessários para suas idéias estéticas.

Se o uso dos aparelhos pelos artistas – sejam computadores, câmeras, ou algum tipo de dispositivo, aparece enquanto reflexão sobre as possibilidades de criação e liberdade em uma sociedade cada vez mais tecnológica, isso quer dizer que uma intervenção artística fundante se torna impraticável, se estiver fora dos domínios internos à caixa preta? Machado diz que, para Flusser, sim, já que a crítica da imagem técnica visa o branqueamento ou o domínio dos processos dessa caixa.

No entanto, o autor aponta como possibilidades diversas da apontada por Flusser, do artista trazer a mídia para seu domínio, atuando em contextos híbridos misturados a outros procedimentos, como instalações, migrar de um suporte a outro, ou fazer coabitar imagens de natureza distinta (artesanal ou digitais).

Ou seja, enquanto Flusser concebe as potencialidades inscritas nos aparelhos finitas, estando a mercê dos limites de manipulação dos programas, Machado afirma que longe de uma norma, é possível reinventar maneiras diversas de se apropriar da tecnologia. Logo, as possibilidades não podem ser estáticas ou pré-determinadas.

Marcel Duchamp já havia impregnado a função lúdica, o “*homo ludens*” (em oposição ao *homo faber*, como Picasso), nos jogos entre a autonomia da palavra e a autonomia do visível, configurando outros modos de sentir e de pensar os discursos em torno da arte (RESTANY, 1979. p. 295).

No caso de Marilá Dardot, o núcleo fundamental apresentado na poética dos vídeos é a descoberta da palavra ao acaso, ou sua deriva. A chave da função lúdica está no olhar que vem do alto,

11 BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodução Técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 165- 196.

12 MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

do espectador, daquele que vê e domina a ação, visualizando o fazer diagramático da artista, de postura envolta em um saber fazer e um não fazer, que não se faz através de relações colaborativas de trabalho e da produção, nem por processos interativos, mas que procura inferir a processos invisíveis, outras funções. O objeto de valor a ser alcançado, não se dá como suporte de experiências, mas busca romper a lógica festiva do espetáculo, restituindo-nos a ideia do jogo e da brincadeira.

“Entre Nós” e “Movimento das Ilhas” carregam em si os desvios dos sentidos do ato de configurar o vídeo enquanto meio propositor, capaz de veicular os discursos dirigidos ao entretenimento, à visão fragmentada do corpo, ao tempo consumido em privilégio da interação com o outro pelo jogo e pela “brincadeira”.

A problematização adquire importância, pois que assume a utilização de uma mídia que problematiza outros procedimentos: o vídeo dialoga com a performance e o jogo de fazer arte, brincando. Os distanciamentos das proposições colaborativas e interativas, propõem um processo comunicativo pelo fazer lúdico que mostra nos modos de operar a arte e o cotidiano por meio de funções quebradas, o entretenimento que não se opõe ao projeto poético.

REFERÊNCIAS:

- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodução Técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, p. 165- 196.
- BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e Cultura**. São Paulo, Cortez, 2000.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 41- 44.
- CATTANI, Icléia. “Cruzamentos e Tensões: Mestiçagens na Arte Contemporânea no Brasil e no Canadá”. In: **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, nº 6, 2006. p. 109-130.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer**. Vol. 1. Vozes: Rio de Janeiro, 1998. P. 48-49.
- DARDOT, Marilá. **Entre Nós**. Brasil, 2006. 13 vídeos. (duração variável). Disponível em: <http://www.mariladardot.com>. Acesso em: 06 jun. 2012.
- _____. **Movimento das Ilhas**. Brasil, 2007. 1 vídeo e suporte de madeira (21: 29 min.). Disponível em: <http://www.mariladardot.com>. Acesso em: 06 jun. 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Disponível em: <<http://www.foto-plus.com/>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

MELIN, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

THÜRLEMANN, Felix. “Olhar como os pássaros. Sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico”. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.

A MADONNA DO MENINO TRAVESSO DA COLEÇÃO EVA KLABIN

Fernanda Correa¹

INTRODUÇÃO

Esta comunicação tem como objetivo traçar uma apreciação da escultura *Madonna do Menino Travesso*, conservada na Fundação Eva Klabin, enquadrando-a numa perspectiva teórica através de uma leitura iconológica. Adquirida pela colecionadora Eva Klabin Rapaport na década de 1960, a obra apresenta uma notável qualidade escultórica, além de excelente grau de conservação.

A escultura data do século XVI (c. 1525-1535) e é de origem florentina, porém sua autografia é incerta. Ela é atribuída ao chamado Mestre dos Meninos Travessos, um escultor anônimo, proveniente da Toscana, que recebeu esse nome de estudiosos após a descoberta de uma série de estatuetas com características semelhantes, sendo a principal delas a figura de um ou mais meninos em atitude travessa. O tema da obra não se destaca em originalidade. A representação da Virgem sentada com o Menino em seu colo é corrente no *Cinquecento* florentino, porém, a expressão risinha do Menino descobrindo o seio materno se destaca do que comumente era feito.

De indiscutível valor artístico, tal obra ainda não foi estudada com exatidão e, portanto, não é do conhecimento do meio acadêmico nacional. O pesquisador Luciano Migliaccio foi o único que até então se debruçou sobre o acervo Klabin, porém seu estudo, que deu origem à publicação do catálogo principal da coleção, carece de análises mais aprofundadas.

Através de uma via comparatista e com base nos estudos de Migliaccio, procuraremos traçar um diálogo da *Madonna do Menino Travesso* da FEK com o grupo de estatuetas atribuído ao mesmo artista e que se encontra em acervos diversos.

1 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ).

MESTRE DOS MENINOS TRAVESSOS E SUAS INFLUÊNCIAS: *QUATTROCENTO E CINQUECENTO* FLORENTINOS

O título *Mestre dos Meninos Travessos* foi dado pelo historiador da arte alemão Wilhelm Von Bode, que atribuiu, no início do século XX, o autor das esculturas ao círculo artístico de Donatello (c. 1386-1466), mas estudos recentes mostraram que possivelmente as obras datam da primeira metade do século XVI.

Em 2005, no catálogo da exposição “Leonardo Da Vinci, Michelangelo and the Renaissance in Florence”, a curadora do Departamento de Esculturas Renascentistas do V&A Museum, Peta Motture, afirmou que quando discutimos a escultura do Mestre dos Meninos Travessos, estamos possivelmente lidando com o trabalho de mais de um artista.

Ainda acerca da identidade do autor, em 2007 o estudioso francês Philippe Sénéchal publicou uma biografia sobre o escultor Giovan Francesco Rustici, onde sugere que o artista seria o mestre anônimo em questão.

No século XVI, as tendências que haviam se manifestado em Florença durante o período do Pré-Renascimento e o seu apogeu, agora tomavam forma em outras partes da Península Itálica. De maneira menos superficial, o Renascimento passou a estudar mais os princípios do que as aparências da Antiguidade. As figuras foram mais idealizadas e as formas tornaram-se mais monumentais, organizadas segundo composições geométricas. Ocorre uma ordenação do espaço através da materialização das três dimensões do real: altura, largura e profundidade. As experiências do século anterior em matéria de perspectiva, de anatomia e de representação da natureza tiveram resultados e, portanto, os artistas do início do *Cinquecento* já se encontravam familiarizados com estas ideias².

Depois que Donatello partiu de Florença, uma nova geração de escultores passou a trabalhar em seu lugar, entre eles, os irmãos Bernardo e Antonio Rossellino, e Desiderio Da Settignano. Este último, através de bustos e baixos-relevos, deu ao imaginário religioso tradicional novas formas de expressão. Seu trabalho se destaca em originalidade no que tange a delicadeza e ternura de sentimento, sendo possível enxergar uma relação entre a sua obra e o Menino Travesso da FEK.

2

Do mesmo círculo artístico de Desiderio, Antonio Rossellino produziu uma escultura em terracota, por volta de 1465, com a representação da Virgem com o Menino Jesus. Características como a figura da Virgem sentada, o drapejamento de suas vestes e a disposição de suas pernas, assim como as feições do Menino, nos levam a crer numa provável influência de Rossellino sobre o nosso mestre anônimo, como afirma o próprio Migliaccio.

A esfera de influências do artista anônimo conta ainda com notórias semelhanças com a produção de Verrocchio (1435-1488) e seu ateliê, como por exemplo a obra *Putto with a Dolphin*, em que se pode fazer uma associação da feição e dos cachos revoltos da escultura com o Cristo Menino da FEK.

Migliaccio aponta também como possível influência o artista Jacopo Sansovino. Em 1519 ele esculpiu a peça *Madona Del Parto* para a igreja de Sant'Agostino em Roma. As semelhanças entre a forma compositiva de Jacopo e a do mestre anônimo são notórias. A Madona e o seu panejamento rebuscado são um dos pontos fortes da obra. Além da semelhança dos traços finos femininos, ela possui um livro na sua mão direita, o que, mais uma vez, nos remete à peça da FEK, porém, como veremos mais adiante, acredita-se que o livro desta se perdeu com o tempo.

Nesse contexto renascentista, onde se demanda da arte fidelidade à natureza e beleza, a ideia de movimento e presença física notórios na escultura em questão indicam que o Mestre dos Meninos Travessos foi um artista de nível destacado e que, possivelmente, foi influenciado pelos principais círculos artísticos de seu tempo.

MADONNA DO MENINO TRAVESSO — ESCOLHAS COMPOSITIVAS

Feita de terracota, a peça do museu brasileiro ainda apresenta vestígios de policromia, principalmente nas vestes da Madonna. Seu estilo predominantemente clássico traça uma forte relação com a tradição florentina do Renascimento. Para uma análise mais precisa da obra é fundamental discorrer, ainda que brevemente, sobre a representação da Virgem e o seu papel na história.

A partir do século IV, ainda durante a consolidação do Cristianismo, o fundamento básico do pensamento sobre Maria foi paradoxal, uma vez que esta além de ser tanto Virgem quanto Mãe era

também a mãe humana de Deus. A figura mariana, apesar de pouco representada neste período, já era alvo de discussões teológicas. O Concílio de Éfeso em 431 insistiu no título *Theotokos*, isto é, “Mãe de Deus”. Para que não se lançassem dúvidas a respeito do aspecto humano de Jesus houve um cuidado por parte dos teólogos da época para que a imagem de Maria não se assemelhasse a uma deusa – eles argumentavam que uma mãe humana era indispensável para garantir a vida humana de Jesus. De acordo com Hans Belting,

“Foi só quando o debate público sobre a definição da pessoa de Cristo, no séc. IV, preocupou todo o Império Romano que Maria começou a aparecer de forma mais destacada nos argumentos cristológicos, criando-se a necessidade de definir tanto sua vida quanto sua pessoa.” (BELTING, 2010: 38-39)

No entanto, os dados a respeito da Virgem ainda estavam restritos a algumas passagens de sua vida, principalmente a Natividade, a Anunciação e a Visitação, nos Evangelhos Canônicos (de São Mateus, São Marcos, São Lucas e São João), nos Evangelhos Apócrifos³ e em livros hagiográficos.

A escultura em questão, representada com o seio mariano exposto, nos leva a uma comparação com a tradicional *Virgo Lactans*, a Virgem amamentando. No entanto, para uma associação direta, a amamentação deveria ser o tema principal da obra, quando, na verdade, o foco é inteiramente voltado para a travessura do Menino ao descobrir o seio da mãe.

A *Virgo Lactans* é também constantemente relacionada ao tipo da *Beata Domina de Humilitate* (Madonna da Humildade) sendo esta última diferenciada apenas por encontrar-se sentada no chão ou sob uma almofada e, às vezes, segurando um livro ou um lírio nas mãos. Neste caso a presença do livro nesta variante da Madonna do leite mais uma vez nos remete às esculturas do Mestre dos Meninos Travessos, considerando que alguns exemplares do grupo escultórico possuem o mesmo objeto, o que contribui para o afastamento da iconografia padrão da *Virgo Lactans*.

Frequente nas representações da Anunciação e da Madonna da Humildade, a Virgem com um livro não é um tema incomum no que diz respeito à produção artística, mas a combinação da amamentação com o livro é atípica. O livro da escultura em questão pode ser uma alusão ao

3 Os Evangelhos Canônicos derivam da palavra *Cánon* (ou Cânone), isto é, o catálogo de livros sagrados admitidos pela Igreja Católica. Partindo deste princípio, os Evangelhos Apócrifos são aqueles que, apesar de serem atribuídos a autores sagrados (como São Tiago e Maria Madalena), não são considerados canônicos. A diferença entre os livros é que os de caráter canônico seriam oriundos de uma Inspiração Divina.

Magnificat, o hino de louvor entoado por Maria no episódio da Visitação à Isabel, onde se afirma a exaltação dos humildes. Outra possibilidade é que o objeto represente as Sagradas Escrituras.

Sobre a nudez, com destaque para a exposição do seio e da genitália em imagens da Madon-na com o Menino, uma interpretação oferecida por Leo Steinberg sugere que a representação da genitália do Menino Jesus é uma evidência da sua Encarnação ou uma alusão à sua Circuncisão. O autor observa que em muitas pinturas desse período a atenção do desenho é voltada para a ge-nitália, assim como para as mãos da Virgem, da Criança e suas vestes. Steinberg fornece inúmeros exemplos em que o Menino ou as vestes da Virgem poderiam facilmente ocultar a nudez, mas esta é intencional e cuidadosamente revelada – como é o caso da escultura da FEK.

Deste modo, as genitais do Cristo Menino e o seio da Virgem em destaque fornecem a evi-dência do compromisso da ‘humanização’ de Deus. Para Santo Agostinho, a fome também seria uma evidência desta natureza humana, uma vez que Cristo necessitava amamentar como qualquer bebê humano.

Além de uma possível relação com a *Virgo Lactans* e com a Madonna da Humildade, pode-mos aproximar a obra do Mestre dos Meninos Travessos da Virtude Cristã da Caridade, uma vez que algumas das estatuetas possuem duas ou três crianças em sua composição. A figura da Cari-dade tem um significado duplo, como o amor não só de Deus, mas também ao próximo. O termo Caridade ou *Carità* pode ainda ser etimologicamente relacionado a *caro*, que quer dizer carne (la-tim). Isso pode significar não apenas que a Caridade doa a si mesma, mas que também representa a encarnação do amor de Deus na terra.

O conjunto de elementos simbólicos presente nas esculturas nos remete ainda aos ensina-mentos de Bernard de Clairvaux no século XII, cujos escritos focavam na Virgem e na natureza humana de Cristo. O santo sublinhava a importância da lactação de Maria, não apenas como ama-mentação, mas como transferência da sua bondade. Para São Bernardo a Virgem não era apenas a mãe de Cristo, mas também de toda a humanidade e, portanto, a figura da benevolência e mise-ricórdia. Seus seios seriam o símbolo de afeto e instrução e somente através dela que, como um caminho, o homem poderia entrar no reino dos céus.

O estudioso americano Jaroslav Pelikan, especialista em História do Cristianismo, constata que ao longo da história Maria adquiriu um *status* simbólico, religioso e místico que, para além da

simples devoção piedosa, personifica o ideal feminino de virtude. Não há dúvidas de que podemos considerar a imagem de Maria como uma das mais importantes para a concepção das tantas outras que dominaram o cenário produtivo da arte religiosa do cristianismo.

DE FLORENÇA PARA O MUNDO

Atualmente, o conjunto de estatuetas atribuído ao Mestre dos Meninos Travessos se encontra em renomados acervos ao redor do mundo. No Victoria & Albert Museum, em Londres, temos conhecimento de, pelo menos, três grupos escultóricos diferentes, todos atribuídos ao Mestre. São eles a figura da Caridade, a representação de dois meninos e um busto de São João Batista criança.

Ainda na Inglaterra, o Birmingham Museum também atribui uma das peças de seu acervo ao mesmo artista, mais uma vez associada à virtude cristã da Caridade.

Outro exemplar que se tem conhecimento encontra-se atualmente na coleção do Rijksmuseum, em Amsterdam. Também no norte europeu, desta vez em Berlim, no chamado Altes Museum, temos outra escultura da Madona com o Menino associada à produção do Mestre florentino. Estas duas últimas obras são as que mais se assemelham à peça da coleção Eva Klabin, no que diz respeito à produção plástica.

E, mais recentemente, no início de 2010, uma escultura com as mesmas características se encontrava em leilão na Sotheby's.

Através de uma via comparatista podemos fazer um diálogo da *Madona do Menino Travesso* da FEK com a série de estatuetas apresentada. Inicialmente, podemos destacar a feição das figuras femininas: todas possuem os traços finos e delicados como a boca pequena, o queixo pontudo e a testa alta. As vestimentas são marcadamente drapejadas e com amplos mantos, assim como há semelhança na disposição de seus joelhos e no alinhamento dos seus pés na base. A forma como o Menino é representado em cada uma dessas esculturas chama a atenção pela originalidade. Seu tipo físico rechonchudo, seus cabelos encaracolados e seu rosto alegre contribuem para a peculiaridade da obra. Há uma ideia de movimento e naturalismo muito característica do Renascimento italiano que permeia cada uma dessas composições escultóricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A finalização deste trabalho permeia um campo instável devido à falta de documentação, impossibilitando assim a sua conclusão concreta. Sem o objetivo de encerrar a discussão levantada, esse estudo procurou de uma forma despretensiosa dar continuidade a ela criando possibilidades interpretativas.

Podemos dizer que o merecimento do estudo desta escultura se justifica principalmente por três motivos: um de ordem material, ou seja, o valor da obra como documento histórico cultural no nosso patrimônio nacional; outro de ordem iconográfica, que analisa os seus simbolismos artísticos e religiosos; e o último motivo, de ordem estilística, que nos aproxima aos principais ateliês italianos dos séculos XV e XVI, constituindo assim um conjunto exemplar de excelência.

O debate sobre o cenário produtivo da arte religiosa na Renascença italiana e suas implicações nos remete à necessidade constante de se renovar o olhar crítico sobre a arte e a cultura naquele período. Por outro lado, no campo da historiografia, a validade deste trabalho está em analisar um tema ainda caro aos historiadores da arte no Brasil diante da expansão de projetos de valorização do acervo nacional a partir de obras estrangeiras.

Sem pretender estabelecer conceitos fechados ou se limitar às referências aqui descritas, esta pesquisa objetiva caminhar abertamente, pronta a receber novas influências e traçar novas discussões teóricas, sem abandonar, entretanto, o seu objetivo principal da análise especificada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVERY, Charles. *Florentine Renaissance Sculpture*. John Murray, London, 1970.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano: Ensaio e Traduções*. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 -1600*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BYINGTON, Elisa. *O projeto do Renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHASTEL, André. *A arte italiana*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERGUSON, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

HIGHAM, Hannah. A Terracotta *Madonna and Child with a Book* Ascribed to the Master of the Unruly Children: New Physical Evidence and Interpretation. In: *Rijksmuseum Bulletin*. Vol.4. Amsterdam, 2011.

MIGLIACCIO, Luciano. *A Coleção Eva Klabin*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2007.

PELIKAN, Jaroslav. *Maria através dos séculos, seu papel na história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STEINBERG, Leo. *The sexuality of Christ in renaissance Art and in modern Oblivion*. Chicago, 1997.

IMAGENS



Madonna do Menino Travesso. Mestre dos Meninos Travessos. Florença, Itália, c. 1525-1535. Terracota moldada e policromada. Fundação Eva Klabin



Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração. Giampietrino. Museu de Arte de São Paulo



Madonna da Humildade. Master of the Castello Nativity, c. 1450-52. Têmpera. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa



Caridade. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota. Victoria & Albert Museum, Londres



Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Victoria and Albert Museum, Londres



Busto de São João batista criança. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Victoria & Albert Museum, Londres



Caridade. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Birmingham Museum, Inglaterra



Madonna com Menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Rijksmuseum, Amsterdam

Madonna com Menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Altes Museum, Berlim



Madonna com menino. Mestre dos Meninos Travessos. Terracota, 1ª metade século XVI. Leilão da Sotheby's, jan. 2010

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO: A INFLUÊNCIA DE UM PRESIDENTE DO MEIO ARTÍSTICO.

Gabriela Cristina Lodo^{1*}

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo ocorreu no ano de 1978, entre os dias 03 de novembro e 17 de dezembro, apresentando 13 países da América Latina; sendo eles Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. A exposição apresentou obras dos mais diversos artistas dentro da temática “Mitos e Magia”, tema escolhido pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC) da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), conselho este responsável pela organização da mostra.

A Bienal Latina tinha como função principal substituir as Bienais Nacionais realizadas nos anos pares paralelas às Bienais Internacionais. A primeira exposição de caráter nacional ocorreu em 1970 e sua última edição em 1976. Essas mostras foram criadas, inicialmente, para escolher a representação brasileira que viria participar das bienais internacionais nos anos seguintes, e para que através de seleção prévia em âmbito nacional a produção artística realizada no país fosse mais bem apresentada, promovendo uma tentativa de romper com a hegemonia do eixo Rio - São Paulo, que prevalecia no circuito artístico no período. A substituição dessas exposições nacionais para uma latino-americana possibilitaria ampliar a zona de interesse pelas artes, antes restrito ao país, para todo o continente latino-americano, gerando um maior diálogo entre essas produções. De acordo com o catálogo da mostra:

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas, proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de – em conjunto – pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o quanto se poderá chamar de arte latino-americana. Ao mesmo tempo os artistas, críticos e intelectuais em geral, dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina. (CATÁLOGO, 1978:19)

A realização da I Bienal Latino-Americana foi divulgada no meio artístico como sendo a úl-

1 * Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP. Mestrado em andamento com financiamento da CAPES e orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

tima “genial ideia” de Francisco Matarazzo Sobrinho, antes de este deixar a presidência da FBSP. Contudo, podem-se identificar outros possíveis fatores para a concepção dessa mostra. A mudança na presidência da Fundação Bienal, e consequentemente a alteração do foco dado por cada dirigente, levando em consideração seus próprios interesses, podem ser entendido como uma das causas favoráveis. No ano de 1976 assume a presidência Oscar P. Landmann, 1º vice-presidente da instituição e Cônsul Honorário da Colômbia no Brasil. Landmann foi o primeiro presidente da FBSP depois de Ciccillo, que ficou à frente das exposições por 25 anos, desde a sua criação. Landmann anuncia a realização da mostra latina já no catálogo da quarta e última Bienal Nacional, realizada entre os meses de Novembro e Dezembro de 1976, a primeira exposição em que ele assina oficialmente como presidente. Para Landmann:

Este ano de 76 marca dois acontecimentos extraordinários para a história das bienais. A Nacional, que está sendo agora inaugurada irá dar lugar a uma bem mais ampla a partir de 1978: a Bienal Latino-Americana. A Internacional, a realizar-se no próximo ano, apresentará mudanças profundas em sua elaboração, no caminho de uma maior e permanente atualização. (CATÁLOGO, 1976: 9)

Para o novo presidente um evento renovado e aliado a inovações na organização e gestão das exposições seguintes poderia “abrir novas (...) perspectivas ao cenário artístico brasileiro” (CATÁLOGO, 1976: 9). E, nas palavras de seu presidente, a última Bienal Nacional daria “lugar a uma autêntica assembleia de artistas latino-americanos, favorecendo uma observação do que é feito de bom nessa ampla (...) área das Américas” (CATÁLOGO, 1976: 10). Landmann sempre se interessou e valorizou a produção artística do continente latino-americano. No final da década de 1930, Landmann inicia sua coleção de arte pré-colombiana em viagens frequentes ao Peru. A coleção formada principalmente por tecidos e fragmentos andinos foi doada ao antigo Museu de Arte e Arqueologia, e pertence hoje ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Apesar de a I Bienal Latino-Americana ser considerada a última grande ideia de Ciccillo Matarazzo, seria possível questionar até que ponto Landmann exerceu alguma influência na concepção dessa mostra, ainda que, no ano de 1978, Landmann não fosse mais o presidente da Fundação Bienal, e sim seu sucessor, Luis Fernando Rodrigues Alves. Pode-se constatar que a decisão

de substituir as Bienais Nacionais pela Latino-Americana foi efetivamente tomada em reunião do CAC, quando Landmann era presidente da Bienal. De acordo com a Ata da Reunião, documento pertencente ao Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP, o CAC toma posse em 1976 e decide em sua primeira reunião substituir a partir de 1978 uma mostra pela outra. Essa decisão tomada por unanimidade marcaria o primeiro passo para amplas transformações na estrutura da Bienal de São Paulo, objetivando sua atualização.

O CAC naquele ano, constituído por Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, inicia seus trabalhos inteiramente voltados para a XIV Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre os dias de 1º de Outubro e 18 de Dezembro de 1977, e as inovações propostas e realizadas nessa exposição também podem ser observadas na organização da Bienal Latino-Americana. Dentre as inovações propostas pela presidência estaria a autonomia dada ao CAC nas decisões acerca da Bienal Internacional, o que significaria que a presidência não poderia interferir em tais decisões como ocorria até então, e conseqüentemente, pela atuação de tal Conselho, as mudanças na estrutura de seleção e apresentação dos artistas nacionais e estrangeiros. Assumi-se um novo regulamento para a Bienal, estabelecendo Sete Proposições Contemporâneas relacionadas com preocupações artísticas e culturais da atualidade, que serviram como tema norteador para a mostra internacional. Essas proposições eram: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte de Obras e Arte não-catalogada. As mudanças se justificariam por ir de “encontro com artistas e críticos de arte”, a fim de a Bienal deixar de ser “um espaço de consagração, para se tornar um espaço de experimentação” (CATÁLOGO, 1977: 01-02). O que colocaria essa exposição em sintonia com as correntes contemporâneas do período. Era a primeira vez que uma Bienal apresentava um recorte pré-estabelecido para a exposição, exigindo a adequação da produção artística em um determinado tema. Além do levantamento de discussões de temas e produções contemporâneas, ainda foi reservado espaço para a seção Exposições Antológicas, que se assemelham às conhecidas Salas Especiais, e a seção Grandes Confrontos, que comportavam documentos de visões artísticas distintas como textos, fotografias, rascunhos, maquetes e outros, e não apenas a produção plástica. Para alguns críticos do período,

como Radha Abramo, a nova conduta na organização da XIV Bienal Internacional possibilitou uma leitura antropológica da produção apresentada, e cada obra de arte, organizada nos termos propostos, representaria a cultura inerente de cada país, estabelecendo uma análise mais profunda e cuidadosa da arte internacional (ABRAMO, 1977). Contudo, nem todos os críticos pensavam dessa forma. Para muitos, as mudanças no regulamento e na seleção dos artistas, que eliminaram o critério de separação por país e o convite diplomático, esbarra no questionamento sobre o critério de julgamento adotado pelo CAC (KLINTOWITZ, 1977). As renovações propostas e realizadas pelo CAC, se não foram aceitas, foram, pelo menos, questionadas por uma boa parcela de críticos de arte no país.²

A I Bienal Latino-Americana foi organizada inicialmente por Alberto Beuttenmüller, Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maira Bonomi e Yolanda Mohalyi, que eram componentes do CAC, e alguns deles haviam sido responsáveis pela bienal internacional do ano anterior. Estes contaram também com a ajuda de dois consultores estrangeiros, Silvia Ambrosini, da Argentina, e Juan Acha, do México. Essa mostra também apresentou em sua organização um tema norteador e adicionou subdivisões baseada na constituição étnica do povo latino-americano em sua organização. O tema estabelecido foi “Mitos e Magia”.

A proposta fundamental – “MITOS E MAGIA” – nasceu, assim, da necessidade de descobrirmos nossas origens, e discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes, seja pela força, seja por processos econômicos. A América Latina é muito jovem ainda, mas caminha a passos largos para sua maturidade, daí essa necessidade de retomarmos velhas fendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico que, infelizmente, não nos foi permitidas trilhar em tempos remotos. (CATÁLOGO, 1978:19)

Além de tentar identificar uma possível cultura latino-americana, bem como uma produção plástica própria à região, a exposição tentava construir um “marco decisivo para o encontro cultural de todos os povos do chamado terceiro mundo latino, (...) necessário e suficiente para o próprio reconhecimento do ser latino-americano” (CATÁLOGO, 1978: 19). A mostra se dividia em *Manifestação*, *Documentação* e *Simpósio*. As Manifestações eram constituídas pela amostragem das obras de arte provenientes dos países participantes, e foram subdivididas em quatro subtemas

2 Todos os artigos de imprensa consultados e utilizados nesse artigo pertencem ao Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo.

antropológicos, a saber, Manifestações de Origem Indígena, Africana, Euro-asiática e Mestiça. Assim como na XIV Bienal Internacional cada artista poderia escolher em qual categoria desejava participar. O estudo da mestiçagem cultural na arte latino-americana proposta pelo CAC e seus assessores, a partir dessas quatro influências resultaria no melhor entendimento do produto artístico, que era antes de tudo para esses estudiosos, uma transformação do modelo, sobretudo europeu, importado por nossos artistas. Possibilitando, assim, “investigar esses denominadores comuns e criar as teorias necessárias a uma identificação, somatória de nossa cultura com a cultura de fora” (ACHA, 1978). Na seção Documentação eram apresentadas pesquisas relacionadas a diversas produções, com finalidade didática, onde poderiam ser incluído textos, fotografias, gravações, vídeos, filmes, ou qualquer outro meio que conduzisse à discussão de aspectos artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos da arte na América Latina (CATÁLOGO, 1978: 22). A seção Documentação proposta pelo CAC em muito se assemelhava a outra criada para a bienal internacional no anterior, a seção Grandes Confrontos.

O tema escolhido para a I Bienal Latino-Americana, como as subdivisões das manifestações onde as obras deveriam se encaixar, gerou inúmeras críticas. Para muitos estudiosos e críticos de arte, a utilização de um tema norteador para a mostra, desde a última bienal internacional, provocava restrições aos artistas, e impedia que produções de qualidade que estivessem fora do tema adotado fossem contempladas nas exposições, além de limitar os possíveis significados que cada obra de arte possa ter. A ideia de transformar o espaço da Bienal em um local que privilegiasse a experimentação, ou a afirmação de um determinado conceito, em detrimento da contemplação da obra de arte em si era fonte de censuras, apesar de outras mostras nacionais e internacionais já utilizarem nesse período a orientação temática ou o espaço do museu ou instituição cultural como local de encontro, criação, experimentação e valorização do processo artístico mais do que o resultado final da obra. O tema “Mitos e Magia” era alvo de contestações, pois nem todos o consideravam amplo o suficiente para abranger toda a produção plástica latino-americana, o que poderia conduzir a uma ideia errônea da arte realizada na América Latina.

Obrigar o artista a escrever ou a produzir prévia justificava, retira de sua obra a verdadeira magia e mitologia que a arte sempre teve. Força, também, a interpretação imediata, o descobrimento forçado, o entendimento com fórceps. Ora, uma das características da arte sempre foi a possibilidade de leituras diversas por pessoas ou gerações diversas.

Ou mesmo por civilizações diversas. Mas, se a obra vem com prévia bula que a define, nós condicionamos os seus significados. Nós a fechamos. Os teóricos contemporâneos, ao contrário, acreditam na obra com pluralidade de significados, no que tem sido chamado de obra aberta. Esse item [...] pressupõe um conceito de arte contrário à ideia da própria Bienal. Está implícito que, para esse regulamento, a arte não tem magia ou mito, mas só racionalidade. Segundo o regulamento, a arte tem apenas uma única leitura e intencionalidade. (KLINTOWITZ, 1978)

As mudanças encontradas na XIV Bienal Internacional e na Bienal Latino-Americana são semelhantes em muitos aspectos. O que denota que ambas foram pensadas e concebidas sob um mesmo regimento, o de abertura da Bienal para novas possibilidades de discussões, como uma nova maneira de pensar a produção artística contemporânea, uma possível identidade latino-americana na arte produzida no continente, ou a possibilidade de utilizar recortes temáticos para apresentar uma produção plástica dissociada das técnicas artísticas tradicionais. Essas mudanças são mais evidentes a partir da saída de Ciccillo da presidência da FBSP. A transição iniciada na gestão de Oscar Landmann e a autonomia de atuação do CAC são mantidas na gerência seguinte, a de Luis Fernando Rodrigues Alves.

Há ainda outro elemento que justificaria a influência de Landmann sobre a decisão de criar a I Bienal Latino-Americana de São Paulo: a sua atuação na XIII Bienal de São Paulo, realizada entre os dias 15 de Outubro e 17 de Dezembro de 1975. Apesar de Ciccillo ainda ser o presidente da FBSP nesse período, e Landmann o 1º vice, este último já era o presidente em exercício, como aponta o catálogo da mostra. (CATÁLOGO, 1975: 13). Com mais de 70 anos, Ciccillo começava a preparar sua sucessão, e depois da realização XIII Bienal ele se afasta definitivamente da direção da FBSP, dois anos antes de sua morte. Apesar de Landmann estar à frente da organização dessa Bienal, ela pouco difere das anteriores em sua estrutura. As pequenas alterações presentes nessa exposição são observadas na maciça presença de artistas latino-americanos nas Salas Especiais. Das dez salas dispostas, nove foram dedicados a artistas da América Latina, sendo um brasileiro. São eles: Ary Brizzi, da Argentina; Mário Toral, do Chile; Edgar Negret, da Colômbia; José Luiz Cuevas, do México; Fernando de Szyszlo, do Peru; Luis Hernandez Cruz, de Porto Rico; Augusto Torres, do Uruguai; Alejandro Otero, da Venezuela; Jonas dos Santos, do Brasil; Pier Luigi Nervi, da Itália. Essas escolhas para as Salas Especiais evidenciam a atuação de Landmann na XIII Bie-

nal, e a proposta de integração da arte latino-americana defendida por ele (FARIAS, 2001: 175). “A participação de “hors concurs” de renomados artistas latino-americanos vem evidenciar os aspectos que configuram a existência de uma unidade cultural e artística, não explicável unicamente como decorrência do parentesco de língua e colonização”. (CATÁLOGO, 1975: 17)

No entanto, não é possível dizer que Ciccillo não tenha nenhuma participação na idealização e concepção da I Bienal Latino-Americana, apesar da notável influência que Landmann aparentemente exerceu para a realização dessa mostra. A relação de Ciccillo e Landmann era anterior à posse deste último na presidência da Bienal. Além de amigos, na década de 1960 Landmann trabalhava no Conselho Consultivo da FBSP, e posteriormente no Administrativo, e também foi Comissário da Representação Colombiana em diversas exposições, enquanto Ciccillo comandava as Bienais na presidência. Em mostras anteriores foram apresentadas parte significativa da arte latino-americana, o que demonstra que Ciccillo também apreciava e valorizava a arte da América Latina. Em 1963, na VII Bienal de São Paulo, por exemplo, apresentou-se a primeira mostra de arte pré-colombiana, compreendendo peças de ouro, prata, cobre, tecidos, pintura, cerâmica e entalhes em madeira de civilizações ameríndias do Peru, Colômbia e Argentina. E no ano de 1967, Landmann e Ciccillo foram condecorados com medalhe honorífico em nome do presidente da República do Peru, pelos seus méritos e serviços prestados à arte. A condecoração ocorreu em ocasião da doação à Universidade de São Paulo pela Reitoria da Universidade de Lima de diversos painéis, com grandes fotografias e textos explicativos sobre arte pré-colombiana, expostos na IX Bienal naquele mesmo ano. Essas exposições apresentaram novos elementos sobre o passado latino-americano, até então, pouco conhecido para o público das Bienais. Ainda assim, alguns críticos de arte, como Frederico Moraes, alegam que a atenção da Bienal de São Paulo sempre esteve voltada para a Europa enquanto Ciccillo comandava a FBSP, questionando a validade do intercâmbio e o diálogo proporcionado pela mostra entre os países latino-americanos. O crítico faz um exame das premiações nas Bienais no decorrer dos anos e constata que na sua maioria os prêmios foram concedidos a artistas europeus e norte-americanos. As premiações, para o crítico, são “um índice para averiguação das pressões culturais exercidas pelas grandes nações e pelo mundo multinacional, pouco, ou nada, relacionadas com originalidades ou excelência na produção” (MORAIS, 1979: 59).

Outros fatores ainda podem ser levantados para a realização da primeira mostra latina além

do período de transição e as mudanças por qual passara a FBSP, como o próprio contexto artístico do período que discutia e passava a valorizar a produção artística do continente, através de conferências, eventos, simpósios e mostras de artes plásticas. Inúmeros teóricos latino-americanos pensavam na arte realizada na América Latina e tentavam desvinculá-la das influências de movimentos estrangeiros vindos, principalmente, de Paris e Nova York. A I Bienal Latino-Americana não foi a primeira mostra dedicada essa problemática no continente, o que comprovaria que ela também foi um resultado desse contexto de mudanças e questionamentos que ocorriam no período e no meio artístico da América Latina. Podemos enumerar alguns acontecimentos significativos na década de 1970, como o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura, realizado na Universidade do Texas, em Austin, em 1975; e a publicação do livro “Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970”, da crítica e historiadora da arte argentina radicada na Colômbia Marta Traba, em 1973, com publicação no Brasil em 1979. No ano de 1978 inúmeros eventos também foram realizados em todo o continente como as Jornadas Artísticas, realizada em Buenos Aires, Argentina; o I Encontro Ibero-Americano de Críticos e Artistas, em Caracas, Venezuela; a I Bienal Ibero-Americana de Pintura, e a I Mostra Latino-Americana de Fotografia Contemporânea, ambas realizadas no México; a mostra “América Latina: Geometria Sensível”, no Brasil; a criação do Centro de Documentação de Arte e Arquitetura para a América Latina no Centro de Arte y Comunicación – CAYC, na Argentina; a criação da União de Museus da América Latina e do Caribe, pelos representantes dos principais museus e entidades similares da região, com sede no Museu de Arte Moderna de Bogotá, Colômbia; a criação da Associação para Arte Latino-Americana (ALAA), ligada à Universidade do Texas; e a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, com seu Simpósio, que reuniu inúmeros críticos de arte, historiadores, sociólogos e estudiosos do tema. O ano de 1978 se tornara “um ano de latino-americanismo galopante”, como definiu o crítico Roberto Pontual (PONTUAL, 1978).

O que se percebe na efusão de eventos dedicados à problemática latino-americana é o interesse que a América Latina desperta particularmente na década de 1970, assim como a tentativa de melhor compreender os povos aqui existentes, o resgate de nossas raízes e realidades imediatas, a tentativa de definir o que vem a ser o latino-americano, a consequente proteção de influências externas para uma arte produzida no continente, ou até mesmo o esforço em afirmar existir, ou

não, uma arte da América Latina. A I Bienal Latino-Americana de São Paulo demonstra ser mais que uma grande ideia de seu fundador ou resultado de uma transição na Fundação Bienal com o sentido de renovação, e consequentemente de superação de uma crise, pois muitas mostras internacionais enfrentam crises nesse período e para a Bienal de São Paulo não seria diferente. A Bienal Latino-Americana está inserida nesse contexto em que a América Latina reflete sobre si mesmo, um contexto amplo marcado por discussão e compreensão de uma produção plástica há muito tempo preterido em grandes mostras continentais, e pela própria crítica de arte, ou parcialmente esquecida pelos teóricos aqui radicados, que estavam interessados, até então, por outras produções estrangeiras, ou por produções de seus países de origem apenas. A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, assim como tantos outros eventos realizados no período, reivindicam como sua máxima um olhar atento para a América Latina, e podem (por que não?), ser todos esses eventos considerados resultantes de um contínuo esforço, característicos da década de 1970, de pessoas que acreditavam na expressão artística do continente como sendo o que haveria de mais legítimo do “ser” latino-americano e da nossa “latinidade” ainda que essas expressões não estivessem suficientemente claras até para os teóricos envolvidos nessa discussão, ou até mesmo que não fossem esclarecidas algum dia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CATÁLOGO: *XIII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975.
- CATÁLOGO: *IV Bienal Nacional*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976.
- CATÁLOGO: *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.
- CATÁLOGO: *I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. São Paulo: fundação Bienal de São Paulo, 1978.
- ACHA, Juan. “A arte está em processo”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04 de Março de 1978.
- ABRAMO, Radha. “Cultura na Bienal”. *Última Hora*. São Paulo, 05 de Outubro de 1977.
- FARIAS, Agnaldo (org.). *50 anos Bienal de São Paulo: 1951/2001*. Edição comemorativa do 50º aniversário da 1ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- KLINTOWITZ, Jacob. “A Bienal descobre o Brasil”. *Jornal da Tarde – O Estado de São Paulo*. São Paulo, 01 de Outubro de 1977.

_____. “Bienal, uma equação só de incógnitas”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 de Março de 1978.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

PONTUAL, Roberto. “Mitos Impostos, Mitos depostos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 de Novembro de 1978.

OS RETRATOS DE CARLOS V POR TIZIANO VECELLIO – AS DIVERSAS FACES DO IMPERADOR

Gabriela Paiva de Toledo¹

A minha comunicação abordará o assunto que venho estudando na iniciação científica: o modo como os retratos de Carlos V executados pelo mestre Tiziano passam a transmitir uma multiforme imagem do imperador comprometida com os ideais políticos da corte espanhola por meio de sua iconografia, iniciando uma nova maneira de se retratar o governante no século XVI.

Primeiramente, farei uma introdução apresentando as conjunturas políticas que envolvem a questão. A partir da conquista de Carlos V na Itália na década de 1520, principalmente após a batalha de Pavia, na qual a França é derrotada pelas tropas imperiais, perdendo a disputa de territórios importantes na Itália para a Espanha Habsburga, o que consolida o domínio espanhol na península itálica, ocorre um estreitamento das relações da Espanha com Itália, e assim a Espanha passa a ter contato maior com a arte italiana e com seus grandes mestres. Esse intenso contato da Espanha com a Itália a partir da década de 1520 influenciou o terreno artístico em ambos os territórios. Na Espanha, nesse período, a arte renascentista ganha cada vez mais projeção no universo do patronado artístico. Vale frisar que desde o século XII existia um contato estreito entre a Itália e a Espanha, conforme afirma o historiador da arte Luiz Marques em um artigo de 2004, mas que a partir de década de 1520, esse contato se intensifica.

Uma questão colocada pelo historiador da arte espanhol Fernando Checa em um ensaio publicado em 1994 é que a corte espanhola tinha preferência pelo estilo de arte praticado no Norte, e que é surpreendente que no século XVI isso se modifique e a arte veneziana ganhe espaço na Espanha de forma tão decisiva a ponto de alterar o desenvolvimento da arte naquela região por mais de um século. Para esse historiador, pelo menos inicialmente, a arte veneziana respondeu a uma necessidade de representação da corte espanhola, já que a tipologia que aparece nos retratos do imperador surgiu no reinado de Carlos V com objetivos de caráter político e comemorativo, mas depois a arte veneziana passa a se tornar um gosto bem determinado que se estende até Felipe IV e Velásquez.

¹ Graduanda em História pelo IFCH – Unicamp. Bolsista de Iniciação Científica pelo Cnpq. **Orientador:** Prof. Dr. Luiz Marques

Para compreender esse interesse da corte espanhola pela pintura de Tiziano, Fernando Checa nos coloca duas observações a serem levadas em conta. A primeira é sobre a natureza do poder político de Carlos, que era rei da Espanha e imperador do SÍRG, governante de territórios bastante distintos, e que, portanto, precisava constituir uma imagem de si que pudesse ser compreendida por esses territórios variados. Para isso, Carlos e seu grupo de intelectuais, teóricos, literatos, juristas e humanistas procuravam unir ideais cavaleirescos, medievais e os mais recentes ideais classicistas, a fim de sintetizá-los em uma retórica inteligível a todos que estivessem sob o domínio imperial. Assim, uma das habilidades que Tiziano possuía e que o autor afirma ter sido favorável para que ele se tornasse o pintor oficial da imagem de Carlos foi sua habilidade em fazer essa síntese entre diversos universos simbólicos de forma harmoniosa e sutil, o que atendia as necessidades de Carlos V e da corte espanhola. A outra observação se refere ao crescente ganho de prestígio da arte veneziana, que, na década de 1530, se encontrava em seu auge com o pintor Tiziano, sendo ele, portanto, candidato ideal a pintor oficial do imperador.

Na formação da imagem de Carlos V, Fernando Checa delimita um conceito que a arte de Tiziano utilizou ao retratar o imperador, e que foi muito importante para o sucesso do pintor diante de Carlos: a “heroica majestad”. Esse conceito envolvia o gênero de História e o caráter narrativo, já que o que se pretendia era contar os feitos do príncipe, e assim, destacar a sua fama. O que passa a ocorrer é a evocação da imagem de Carlos V como um herói antigo, o que ressaltava a idéia da fama e da disseminação de seus feitos. A questão religiosa foi outro ponto bastante crucial para a formação da imagem do imperador. Essa era de extrema importância para Carlos, e estava bastante presente em sua política imperial, o que a fez parte essencial na ordenação do discurso que constituía sua imagem. Aqui, o autor inclui a importância de Erasmo de Rotterdam, um dos educadores de Carlos V, responsável por grande parte da idéia de governante que Carlos possuía. A mentalidade erasmista dava grande importância para uma política pacifista, fazendo com que a questão da manutenção da paz no império fosse uma das prioridades de Carlos e uma das características que constituíam a imagem do imperador. Checa ressaltava que Erasmo, no *Enchiridion*, estabelecia o conceito de *Miles Christianus*, o que também influenciou muito as idéias políticas de Carlos e a sua imagem, o tornando o grande defensor do Cristianismo Católico e da Igreja Romana no XVI.

Além dos ideais erasmianos, o autor coloca a influência de um resquício de mentalidade

cavalheiresca na Espanha na qual um cavaleiro devia possuir uma série de virtudes provenientes do código moral cavaleiresco e fazer a guerra justa na defesa da Igreja e de seus vassalos. Ainda, a idéia recente de “Príncipe do Renascimento”, o qual deveria ser sábio acima de tudo é apontada como influente para a constituição da idéia de governante do imperador, como também o pensamento político de Maquiavel. Ou seja, ideais antigos, medievais e modernos são unidos na imagem de governante de Carlos V e são utilizados em suas diretrizes políticas, o que ajuda a fortalecer os mecanismos de poder do imperador.

Para ilustrar tais idéias referentes às diversas influências utilizadas na formação da imagem do imperador, apresentarei uma análise do retrato equestre do imperador de 1548, “Carlos V na batalha de Mulhberg”, feito por Tiziano, quando o pintor é chamado para ir à corte imperial em Augsburg por Carlos V, que lá se encontrava devido à Dieta que se reunia em função da derrota da Liga de Smalkada, liga protestante derrotada pelas tropas imperiais em 1547. Durante essa estadia na corte, Tiziano pinta o famoso retrato de “Carlos V a cavalo” (Prado), que passa a ser a peça chave da iconografia dos reis habsburgos espanhóis. Nesse retrato, Tiziano imortaliza o rei no papel de vitorioso, depois da importante batalha contra os protestantes germânicos em Muhlberg em abril de 1547, fazendo alusão a um fato estratégico para seu reinado, já que com essa batalha ele aumentou o seu território, além de ter defendido a Igreja contra os hereges reformadores.



Tiziano Vecellio, *Carlos V na Batalha de Mülberg*, 1548, 332 x 279 cm, Museo del Prado, Madrid.

Nesse retrato, Carlos aparece em armadura, com uma faixa vermelha amarrada em diagonal que se estende do ombro a cintura, sinal que distinguia os comandantes das tropas habsburgas, montando seu cavalo de batalha negro. A paleta de Tiziano se limita quase que a tons de branco, preto e vermelho. No retrato esquestre, o imperador aparece vestido exatamente como no dia da batalha, com a lança em mãos, rosto enfermo pálido, sua mandíbula proeminente que expressava sua inflexível resolução, seus grandes olhos fixos em um ponto tão distante que parece não olhar nada e ver tudo.

O retrato equestre demonstra a união de mentalidades citadas acima, principalmente a união entre as idéias de cavaleiro cristão (*Miles Christis*) e a evocação da imagem imperial clássica. Panofsky (1969) afirma que a espada ou o bastão de mando eram objetos mais comuns utilizados nas representações de reis ou comandantes segundo a tradição artística do norte, e ressalta que na batalha, Carlos V carregou uma lança, contudo não foi apenas o esforço de realizar um retrato o mais fiel aos fatos possível que fez Tiziano imortalizar o imperador carregando a lança, já que a lança que o imperador utilizou na batalha não é o mesmo tipo de lança com a qual é retratado por Tiziano em 1548. A lança que aparece no retrato é uma lança maior, a qual Panofsky identifica como uma hasta clássica, que é a arma com as quais se representavam os guerreiros cristãos (*miles christianus*) e guerreiros santos matadores de dragões como São Miguel e São Jorge. Ainda, é a arma que indicava poder supremo para os antigos romanos, arma utilizada pelos imperadores romanos quando realizavam sua entrada nas cidades em um ritual conhecido como *Adventu Augusti*, e era com a lanza em mãos que partiam para as campanhas militares e se dirigiam às batalhas, ritual chamado *Profectio Augusti*, frequentemente representado em moedas e medalhas romanas. Assim, retratar Carlos V com a hasta clássica é um meio de fazer com que a imagem do imperador fosse identificada tanto como a imagem de um guerreiro da fé cristã e como a de um imperador romano clássico, destacando a importância da vitória da batalha de Muhlberg para a religião e para o Sacro-império. Ainda, a imagem de Carlos em seu cavalo portando a lança faz referência ao *miles christis* de Erasmo e é muito parecida com “O cavaleiro, a morte e o diabo” de Dürer, que é uma célebre imagem do cavaleiro cristão e bastante conhecida pela cultura visual da época.



Albrecht Dürer, *O cavaleiro, a morte e o diabo*, 1513.

Luba Freedman compara esse retrato com os monumentos equestres renascentistas, estátuas e afrescos que tomavam geralmente como modelo a estátua de bronze de Marco Aurelio (Marcus Aurelius), que fazia parte da cultura visual de Tiziano. Contudo, nesse retrato, o pintor modificou um pouco o modelo, já que, ao invés de mostrar o cavalo e o cavaleiro em uma posição aparentemente estática com o cavalo apoiado em três pernas e com uma das patas dianteiras erguida, ele pinta o cavalo de Carlos como se estivesse em movimento. Tiziano sublinha a origem principesca de Carlos mostrando como o imperador permanece montado com leveza, casualmente segurando as rédeas, enquanto o cavalo obedientemente abaixa sua cabeça adornada com plumas, demonstrando o domínio da arte da equitação pelo retratado. O rio ao fundo, o Elba, o qual está presente nas crônicas da batalha, faz um paralelo com o Rubicão que César atravessou, e estabelece uma aproximação de Carlos V com a figura de César, assim evocando a imagem imperial clássica; Uma diferença destacada pelos historiadores e cronistas de Carlos é o contraste entre a humildade do imperador cristão e o orgulho do governante pagão, já que nas crônicas a fala atribuída a Carlos é “*Vine y vi, y Dios Vencio*”, diferente da famosa frase de Julio César “*Veni, vidi, vici*”.



Estátua Equestre de Marco Aurélio, Museu do Capitólio.

Na mesma ocasião do retrato equestre, Tiziano realiza outro retrato de Carlos V, porém muito distinto do retrato do Prado. Nesse retrato, o imperador é pintado sentado em uma cadeira, em ambiente semi-interno, típico de Tiziano, e sua indumentária não é cheia de ricos detalhes e cores, e nem está coberto de adornos e símbolos reais como no retrato da batalha de Muhlberg. Panofsky faz uma comparação entre esse retrato e o retrato do Prado, afirmando que

“são distintos por suas dimensões e por seu tema, mas ambos os quadros se podem considerar como um par espiritual: mostram a condição do papel de sua majestade imperial que, segundo a bela definição que se encontra no começo do Código justiniano, ‘não deve se apoiar unicamente sobre as armas, tampouco nas leis, para que possa governar igualmente na guerra e na paz’”.²



Tiziano Vecellio, *Carlos V sentado*, 1548, 205 x 122 cm, Alte Pinakothek, Munich.

2 PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografia*. Madrid: Akal, 2003. Pp.92

Ou seja, um governante deve ser ao mesmo tempo um estadista e um general, e é assim que o imperador é retratado nesse par de quadros.

Luba Freedman compara esse retrato com as cenas de Liberalitas presentes no painel de relevos no Arco de Constantino, o qual Tiziano poderia ter observado durante sua estadia em Roma (1545-46). A postura de Carlos recorda a postura do imperador romano nesse relevo. Freedman explica que no imaginário romano, o imperador sentando em vestes de civil aparecia somente em cenas de Liberalitas, o ritual que concluía o tempo de guerra e inaugurava uma era de paz. Essa concepção clássica está presente em Erasmo, em seu livro dedicado a Carlos, no qual chama a atenção do imperador para a importância da concepção da Liberalitas. A cadeira de Carlos também lembra a cadeira em que Constantino é retratado. Outro elemento que chama atenção é a Coluna, que aparece em moedas romanas imperiais associada à *Securitas*. A coluna presente no retrato transmite o sentimento de segurança e tranquilidade. A boina preta e quadrada faz parte da indumentária cerimonial muitas vezes descrita por Ulloa, historiador de Carlos V. Apesar de usar essa boina, a dignidade do imperador permanece, pois seu porte imperial o faz parecer estar usando uma coroa invisível.

Ainda, sobre esse retrato de Carlos, Fernando Checa afirma que parece ser uma obra de caráter menos oficial, no qual o imperador está sentado em uma cadeira e não em um trono, vestido de modo mais simples que o usual portando apenas o símbolo da ordem do velo dourado como referência a sua posição social, e que isso, na verdade, engana o espectador. O sentido íntimo da imagem não deve nos fazer pensar que o retrato se trata de uma exceção ao “retrato de corte”, pois o caráter distanciado, austero e impactante do retratado está presente mantendo a característica de ideal de majestade distanciado do “retrato de corte” Habsburgo. Tiziano consegue fazer com que seja evidente que esse observador silencioso vestido como um civil é o senhor de mais da metade do mundo habitado.

Esse par de retratos expressam os dois papéis principais e complementares do rei, o protetor e aquele que provê. Ambos revelam a compreensão do artista em relação ao duplo papel e à dupla natureza do imperador do sacro império, e o abstraindo de qualquer contexto narrativo, Tiziano, utilizando os moldes tradicionais de representação da imagem imperial romana, enfatizando a singularidade e a distinção da real figura. No retrato equestre, não é somente imperador romano,

como também é um *Miles Christianus*, e no retrato sentando, não somente um imperador romano em ato de legislar e de dispensar seus soldados após a guerra, mas demonstra seu desejo de auto libertação. (intenções de abdicação já eram conhecidas. Sofria de gota, asma e tinha comportamentos um pouco depressivos e melancólico).

Esse par de retratos sintetizam o duplo papel de Carlos V, o militar e o civil, e transmitem o ideal de governante da corte habsburga, além de afirmarem as diretrizes políticas da empresa espanhola.

BIBLIOGRAFIA:

CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid : NEREA, c1994.

FREEDMAN, Luba. *Titian's Portraits Through Aretino's Lens*. Pennsylvania: Penn State University Press. 1995.

MARQUES, Luiz. Una paradoja sobre las relaciones entre italia y españa en el Renacimiento y la hipótesis de un modelo español. *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.

Imagens retiradas do endereço eletrônico: <http://www.wga.hu/>

ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS NO RS: ARTE, TECNOLOGIA E MÍDIAS DIGITAIS NA OBRA DE VERA CHAVES BARCELLOS E REGINA SILVEIRA

Giovanna Graziosi Casimiro [1]

Carlos Alberto Donaduzzi [2]

Nara Cristina Santos [3]

RESUMO

Este artigo trata da pesquisa Artistas Contemporâneos no RS: arte, tecnologia e mídias digitais, a partir de obras de dois nomes, entre os vários artistas gaúchos pesquisados: Regina Silveira e a obra Descendo a Escada (2002), e Vera Chaves Barcellos e a obra Visitante Genet (2001). A aproximação com a obra foi realizada por meios que permitissem sua análise, a partir dos processos de: criação, produção, visualização, disponibilização e manutenção, considerando os conceitos de interatividade e hibridação.

ABSTRACT

This article is about the research Contemporary Artists in RS: art, technology and digital media. Among many name, two artists and their art works were chosen to be analyzed: Regina Silveira – Descendo a Escada (2002) e Vera Chaves Barcellos – Visitant Genet (2001). The analysis was made by five aspects: creation, production, visualization, availability and maintenance, considering the concepts of interactivity and hybridization.

INTRODUÇÃO

Este artigo, na área da História a Arte Contemporânea, trata da pesquisa Artistas Contemporâneos no Rio Grande do Sul: arte, tecnologia e mídias digitais. Esta investigação surgiu como resultado de uma pesquisa anterior - História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul, cujo

objeto de estudo era a produção em arte e tecnologia no estado, a partir de instituições culturais e de ensino, apontando as principais exposições e artistas. Ambos os projetos foram desenvolvidos no Laboratório de Pesquisa em Arte, Tecnologia e Mídias Digitais (LABART), vinculado ao grupo de pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.

A pesquisa atual iniciou após o mapeamento anteriormente realizado, e seu foco está nos artistas vinculados à produção em tecnologia digital, suas obras/projetos em processo. A investigação desenvolve-se com uma abordagem qualitativa, com conteúdo evidenciado historicamente a partir de metodologias específicas de pesquisa em artes visuais, considerando artistas com produção constante e sedimentada em arte e tecnologia. A análise é desenvolvida por meio de algumas questões teóricas emergentes evidenciadas a partir das diferentes obras, como hibridação, interatividade, imersão, interfaces digitais, espaço virtual. Considerando os processos de criação, produção, visualização, disponibilização e manutenção as obras estudadas são analisadas. Diante dos artistas e obras, foram selecionadas para este artigo: Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos. Regina Silveira, com sua instalação *Descendo a Escada* (2002), suscita a multisensorialidade, as possibilidades perceptivas e interativas através da mídia digital. A artista produziu a obra a partir softwares gráficos. Vera Chaves Barcellos se utiliza da hibridação da imagem em seu trabalho *Visitant Genet* (2001). Por meio de técnicas analógicas e digitais, cria-se uma instalação baseada na vida e obra de Jean Genet, escritor e teatrólogo francês. Estas duas artistas integram o conjunto de artistas levantados ao longo da pesquisa, que utilizam dispositivos tecnológicos digitais visando uma maior sensibilização e nova percepção do entorno, gerando uma experiência estética multisensorial através da interatividade.

REGINA SILVEIRA

Regina Silveira graduou-se em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul na década de 1960. Seus trabalhos iniciais foram com pintura, desenho e gravura. No final desta mesma década, a artista iniciou experimentos em serigrafia, offset, *blueprint*, xerox e microfilme. Em 1969 viajou para Porto Rico, onde se interessou pelas novas técnicas de reprodutibilidade. Na década de 1980, ela retornou ao universo acadêmico concluindo o mestrado e doutorado em

Artes Visuais na Escola da Comunicação e Artes da USP. Atuou como docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidad de Puerto Rico em Mayaguez, Fundação Armando Alvarez Penteado e na Universidade de São Paulo.

Com produção reconhecida, Regina Silveira recebeu bolsas para desenvolvimento de pesquisas, da John Simon Guggenheim Foundation (1991), da Pollock-Krasner Foundation (1993) e da Fulbright Foundation (1994). Recebeu o Prêmio Sergio Motta para Arte e Tecnologia (2000), o Premio Bravo Prime de Artes Plásticas (2008) e o Prêmio de Artes para Pintura/Vida e Obra, da Fundação Bunge (2009). Entre as exposições e eventos que participou destacam-se: I Bienal de Havana (1984), Bienal Internacional de São Paulo (1981, 1983 e 1998), 7th Triennial of India (Nova Delhi, 1991), 2^a Bienal do MERCOSUL (Porto Alegre, 2000) e da 6^o Bienal de Taipei (Taiwan, 2006). Entre as mais recentes exposições coletivas, como convidada, estão “Máquinas de Mirar”, no Centro Andaluz de Arte Contemporâneo, Sevilha (2009), “Philagrafika 2010”, Philadelphia, EUA (2010) e “Tékhne”, Museu de Arte Brasileira da FAAP, São Paulo (2010).

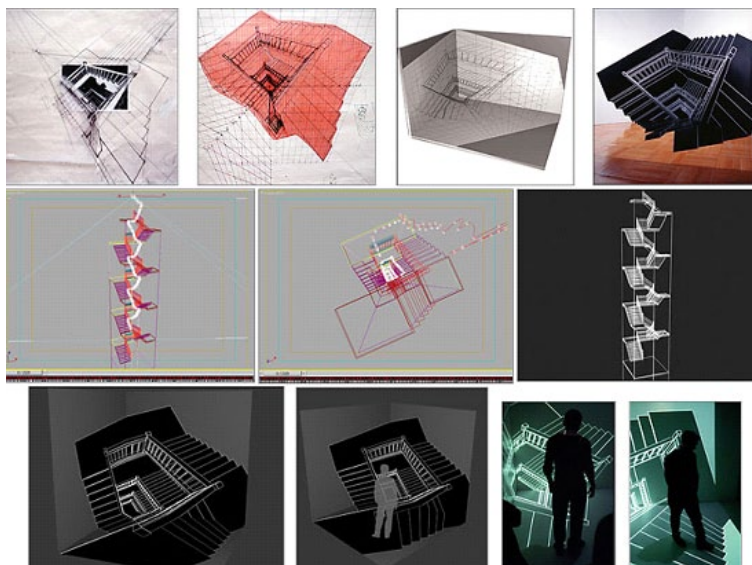
Os últimos projetos de Regina Silveira foram diretamente ligados a espaços externos ou internos de galerias e museus para gerar o questionamento de questões estéticas. Assim, ela estabelece com o ambiente, relações de profundidade e perspectiva. Alguns de seus trabalhos através das novas mídias ocorreram em ambientes urbanos, como grandes projeções a laser, permitindo novas percepções em torno da virtualidade. A partir de sua obra “Descendo Escadas” (2002) a artista buscou a interatividade e a reflexão sobre a imagem. A obra foi elaborada em parceria com o Itaú Cultural, tratou de uma releitura de um trabalho anterior, “Escada Inexplicável 2” produzida no ano de (1997).

DESCENDO A ESCADA (2002)



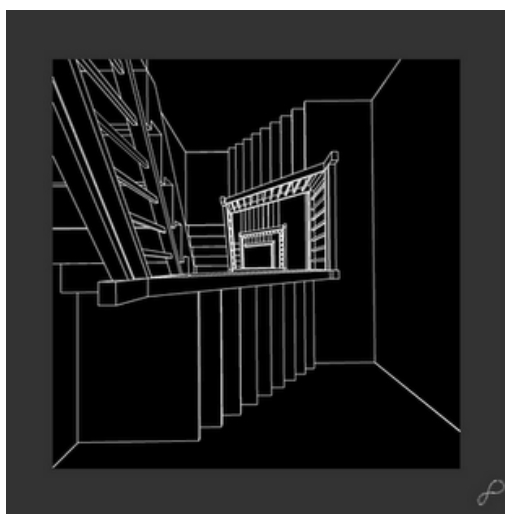
Escada Inexplicável II 1997

Escada Inexplicável foi realizada para integrar a mostra coletiva “Por que Duchamp?”, no Paço das Artes (1999). Uma obra produzida a partir de pintura sobre recorte de poliestireno e disposta em uma quina, na parede, contribuindo para sua visualização. Utilizando o ângulo de 90° entre duas paredes e a continuidade do piso da sala de exposição, a artista gera sensações a partir das questões de perspectiva e profundidade, destacadas principalmente pela representação de uma escadaria que apresenta distorções na sua estrutura. Ao observar a obra de lugares diferentes, é possível ver como a perspectiva é elementar, pois em cada novo ponto de vista parece haver alteração de sua estrutura. O ciclo criado nesta descida ou subida - depende da interpretação de cada um que a observa - transmite a ideia de que mesmo parada esta obra possui movimento.



Rascunhos, desenhos e projeto gráfico de Descendo a Escada (2002)

Diante das possíveis leituras a partir de sua obra criada em 1997, Regina Silveira desenvolveu um releitura intitulada “Descendo a Escada”. O objetivo da artista foi criar uma projeção, que comportasse o movimento subentendido na primeira obra. A imagem permanece a mesma de 1997, no entanto a artista uniu analógico e digital para gerar uma projeção que convida o espectador a se tornar elemento constituinte da obra e participar, interagir. Visualmente o que se vê é a estrutura de um triedro espacial formado pelo chão e pelo ângulo de duas telas verticais com a projeção de uma escada.



Descendo a Escada (2002)

Essa versão foi produzida a partir de softwares gráficos que possibilitaram criar imagens em movimento, logo, a sensação é de que o interator, ao participar da obra, “desce” as escadas. Além do movimento da escada, a instalação é composta por uma parte sonora, sincronizada as imagens. O interessante é que a imagem interativa gera curiosidade no expectador quanto ao que estaria no final da escada, porém quando a projeção chega ao fim ela retoma ao início do percurso, voltando ao princípio. Regina Silveira vincula o sistema sem fim da escada à vida, onde sempre há ciclos, que terminam e dão início a um novo, e assim por diante.

Ela é realmente uma escada que só desce [...] Então ao chegar nesse lugar, o fundo, ela volta subitamente. Ela é um pouco como a vida e aquele lugar lá embaixo é um final. Então esse descer e subir constantemente fazem dela ser este objeto de perplexidade. (Regina Silveira, <http://reginasilveira.uol.com.br>)

Ao longo do período expositivo, a obra ficou disponível para interação e foi registrada por meio de fotografias e vídeos. Sua manutenção ocorreu através dos dispositivos constituintes da instalação, como projeção, iluminação, trilha sonora, sensores de movimento e presença.



Descendo a Escada 2002 - Projeção sobre triedro espacial

Guilherme Kujawski, um dos curadores do Itaú Cultural de São Paulo, define bem a nova condição dos artistas na contemporaneidade ao afirmar que eles utilizam as tecnologias de seu tempo para se expressarem. Sem dúvida Regina Silveira exemplifica tal situação ao reutilizar um antigo conceito sob uma nova perspectiva, a partir de dispositivos digitais e de uma proposta interativa.

VERA CHAVES BARCELLOS

Vera Chaves Barcellos nasceu em 1938 na cidade de Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul. Na década de 1960 estudou no exterior. A partir desta fase Vera iniciou técnicas mais tradicionais e dez anos depois passou a se dedicar a arte conceitual e a fotografia. Em 1976 Vera representou o Brasil na Bienal de Veneza, além de expor trabalhos coletivamente em outros países, como: Alemanha, Bélgica, Coréia, Japão, França, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos e Austrália.

Em seus últimos trabalhos se dedicou às possibilidades a partir do uso das mídias digitais. Entre as principais obras relacionadas às poéticas digitais, estão: *Memorial IV* (1992), *Nadadores* (1998), *Visitant Genet* (2001) e *Per Gli Ucelli* (2010).

Vera Chaves Barcellos mantém um site no qual estão disponíveis dados sobre sua carreira, obras, biografia, além de vídeos e imagens de seus trabalhos. Instituições culturais possuem obras da artista em seus acervos, como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC),

o Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS) e também a Fundação Vera Chaves Barcellos que possui obras doadas pela própria artista, de seu acervo particular.

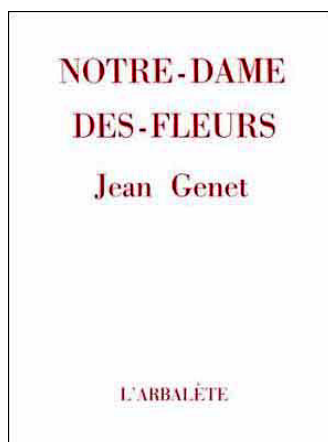
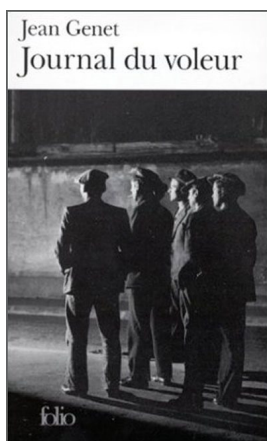
Vera foi uma das fundadoras do Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O., em 1979, e da Galeria Obra Aberta, que infelizmente durou apenas três anos, contribuindo com o cenário artístico-cultural gaúcho e porto alegreense. Em 2003, a artista inaugurou a Fundação Vera Chaves Barcellos. Dividida em dois espaços, o *Espaço 0* e o *Espaço 1*. O *Espaço 0* localiza-se no centro de Porto Alegre, onde funciona a administração e a sala de exposição; e o Espaço 1, em Viamão, onde se encontra a reserva técnica e estão guardadas as obras do acervo. Dessa maneira, a instituição tem como objetivo a preservação, pesquisa e difusão da arte contemporânea a partir da realização de exposições, seminários e debates.

VISITANT GENET



Vera Chaves Barcellos, Visitant Genet (2001)

O objeto central da instalação, o escritor e teatrólogo francês Jean Genet, nasceu em 1910 em Paris, atuando na vanguarda dos anos 40 e 50, e nos movimentos ativistas políticos. Intelectual autodidata, homossexual, marginalizado social, ele foi abandonado por sua mãe solteira e viveu depois de adulto de prisão em prisão na França e em vários países da Europa, até completar trinta e cinco anos, quando foi resgatado ao mundo intelectual francês, graças à anistia alcançada pela intervenção de outros intelectuais franceses, a exemplo de Jean Cocteau e Jean Paul Sartre.



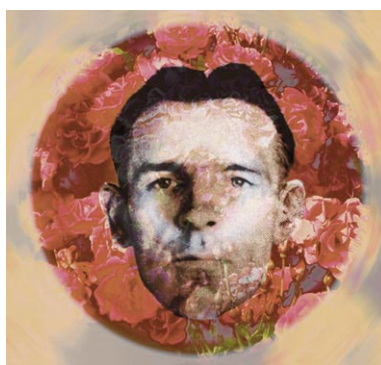
Obras de Jean Genet

A instalação ocorre em quatro etapas e sobrepõem dados reais a fictícios, elementos analógicos e digitais. Vera Chaves de certa forma, também se apropria de trabalhos de outro artista visual, Hudinilson Junior, para levantar questões referentes à homossexualidade, fortemente presente na história de Genet. Apesar da grande importância de Jean Genet para o teatro de vanguarda do século XX, a obra de Vera tem como fonte de inspiração as peças *Journal Du Voleur*, *Notre Dame-des-Fleurs*, e *Le Miracle de La Rose*, todos de certa forma autobiográficos e extremamente sugestivos em imagens, tanto literárias quanto visuais. A artista propõe o uso de diferentes dispositivos digitais ao longo da instalação, como de projeções e vídeo-animação, geradas a partir de um programa de animação gráfica.

VISITANTE GENET : QUATRO NÚCLEOS.

O público é conduzido pela artista ao longo de quatro núcleos, compostos por diversos elementos relacionados à vida e obra de Jean Genet. Nessas etapas, há diversas técnicas, bem como apropriação de imagens, projeção, animação e impressão digital, softwares gráficos de edição de imagem e de geração de animações. Gradualmente, Vera Chaves parece preparar o público para o último momento da obra, que trata de uma simulação de visita a Jean Genet em pessoa, na prisão. Logo, toda a instalação vai encaminhando o público numa realidade referente ao universo particular do escritor francês.

1. Galeria de Retratos:



Imagens Galeria de Retratos

A primeira etapa, trata-se da galeria de retratos, cujo conteúdo compreende fotos de criminosos da época de Genet, misturadas às imagens de flores evocadas pelo autor no livro “Journal du Voleur”. São cerca de doze retratos de tamanho grande (100 cm x 92 cm), em impressão digital sobre linho.

2. Fotos dos “cadernos de referências” de Hudinilson Junior:



Cadernos de Hudinilson Junior



Sala de projeção com cadernos de Hudinilson Junior

Compreende uma série de 240 fotografias, constantemente projetadas, com imagens de um universo sugestivamente genetiano. Hudinilson Junior, artista convidado a participar do projeto, foi um dos fundadores do grupo 3nós3, que realizava intervenções artísticas na cidade de São Paulo. Trabalhou com o tema narcisismo e o universo homoerótico, lotando cadernos com colagens, mesclando suas próprias fotos com imagens impressas e fotocopiadas de revistas e jornais. Sua obra retrata não somente seu universo pessoal, mas vários aspectos da sociedade contemporânea.

3. Reservoir:



Objetos do Reservoir

Na terceira etapa da instalação, há uma mostra do caráter pseudo-museológico, onde os objetos concretos, dispostos em vitrines, sugerem personagens e situações de diversas obras ge-

netianas. São recriados objetos pessoais do ladrão, de Divine e outros. Entre os objetos de Divine, uma foto criada através do computador, de Genet, travestido em Divine, uma referência a uma das fantasias do próprio autor.

4. Visita à prisão:



Marcel Lí Antunes em gravação do vídeo / Sequência da vídeo-animação

O último momento da obra é a convergência de todos os elementos até então apresentados ao público. Em uma sala escura, há a projeção de uma vídeo-animação, em tamanho real, na qual Jean Genet conversa diretamente com o público, numa condição similar a de um interrogatório policial. Com cerca de seus trinta anos, sentado em uma espécie de locutório, ela fala com o espectador, e a sensação que se tem é de que o escritor “revive”. A vídeo-animação foi construída a partir de um vídeo, restrito a cabeça, parte do corpo e mãos representadas pelo ator: Marcel-Lí Antunes. Por meio de um software de criação de animações 3D, Vera gera uma animação do rosto de Jean Genet, e a sobrepõe digitalmente sobre a de Marcel-Lí Antunes. Com a luz de interrogatório - o que facilita a união da imagem virtual com o real na hora da construção do vídeo - obtém-se a vídeo-animação. Durante a projeção ele é visto sentado frontalmente, com os braços apoiados sobre uma mesa. O som, independente da imagem, busca significar a incomunicabilidade do preso com o mundo exterior, e também evitar a obviedade excessiva, e distanciar-se da ideia de um exagerado realismo na cena.



Animação do rosto de Jean Genet

A produção da obra *Visitant Genet* foi desenvolvida através de manipulação digital de imagens, modelagem e animação em 3D, e da vídeo-animação, criadas a partir de softwares gráficos com referência nas imagens de Jean Genet. As fotografias utilizadas na instalação dos “cadernos de referências” de Hudinilson Junior não foram elaboradas especificamente para esta obra, já que se trata de recortes do artista, dispostos e projetados na exposição. Logo, a visualização da obra ocorreu somente no espaço expositivo da instalação - dividida em quatro núcleos, com o objetivo de formar um conjunto coeso que abordasse e apresentasse os diferentes nuances do ambiente acerca da vida e obra de Jean Genet. O conteúdo da instalação foi disponibilizado somente no período de exposição, e posteriormente através de registros fotográficos e pelo site da obra (<http://www.verachaves.com/>). Sua manutenção ocorreu durante o período expositivo e consistiu no funcionamento dos dispositivos - projetores, sistema de som, luzes - em uso, visando manter a obra disponível ao público.

ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS: ARTE, TECNOLOGIA E MÍDIAS DIGITAIS

A partir do momento em que o artista não trabalha mais com materiais brutos, de natureza física ou energética, mas sobre materiais simbólicos como a linguagem da programação informá-

tica, toda a relação da arte com o real encontra-se alterada. As condições de criação não são mais induzidas essencialmente pela relação do artista e seu imaginário ao real, mas pela sua relação à simulação numérica do real, ou seja, o virtual cujos processos computacionais se interpõem invisivelmente, numa interface entre o artista e o real. (COUCHOT. 1998, p. 223)

Regina Silveira e Vera Chaves Barcellos representam a condição do artista contemporâneo, que busca experimentar a partir dos dispositivos digitais recentes para poder surpreender e alcançar níveis mais complexos de sensibilização e interação através de suas obras. Os artistas se encontram em um processo de experimentação diante do advento das tecnologias digitais e da cultura digital. Christine Melo (2008) trata sobre a cultura digital como um estado de experiência híbrida, pois nela há confrontos entre diversas realidades, ou seja, há mistura de naturezas e linguagens. Ocorre uma convergência midiática, onde os sistemas analógico e digital fluem entre si, além da própria condição espaço-temporal que é distorcida pelas realidades criadas a partir do meio virtual.

Conceitos como hibridação, interatividade, realidade virtual, interfaces são comuns nesse contexto da arte contemporânea. Ambas as artistas deste artigo fazem uso da hibridação de linguagens, além da tentativa de inserir o público no contexto de suas obras. A interatividade se faz presente principalmente na obra de Regina Silveira, enquanto a hibridação é utilizada por Vera Chaves Barcellos ao longo de toda sua instalação. Dessa maneira, os artistas, que trabalham com as poéticas híbridas, evidenciam um conjunto de sentidos, produzindo inúmeras possibilidades criativas e de interconexões na arte. A hibridação é um fenômeno constante na arte contemporânea, e não isoladamente em obras de alguns artistas e sim na própria condição dos dispositivos digitais, afinal se pensarmos os próprios dispositivos tecnológicos, estes tem natureza híbrida por si só. A hibridação pode se dar de duas formas no processo de criação artística: entre técnica/tecnologia analógica e tecnologia digital e a hibridação tecnológica do próprio dispositivo digital.

Regina Silveira, em *Descendo a Escada*, une a imagem analógica de 1997 às possibilidades tecnológicas da contemporaneidade, que resultam em uma imagem digital, projetada, e interativa por meio de sensores de movimento. Logo, a artista faz uso não somente da hibridação, como da interatividade e da apropriação de seu próprio trabalho (1997). A artista traz o público para dentro de sua obra como componente básico de seu funcionamento e significação, fazendo pontes com questões relacionadas à vida e aos ciclos intermináveis. Já Vera Chaves Barcellos faz uso mais evi-

dente da hibridação, porém em diferentes níveis em *Visitant Genet*. O primeiro híbrido diz respeito ao próprio significado da obra, no qual se contrapõe o verdadeiro (Jean Genet não mais vivo) ao imaginário (a possibilidade de visitar Genet na prisão), ou seja, a partir de fragmentos reais - livros, diários, notícias, obras -, concebe-se uma situação paralela à realidade comum, porém, parte da realidade do público que adentra a obra. Há também a mistura de elementos reais e ficcionais pertinentes à própria obra e vida de Jean Genet, na etapa em que expõe dados históricos (fotos de presidiários) e elementos lúdicos (*Reservoir*), sob o mesmo aspecto museológico. Ao usar as imagens de Hudinilson Junior, tratando da homossexualidade, a artista gera uma conexão entre presente e passado: propõe refletir quanto à condição de Jean Genet, - na década de 40 e 50 - e do próprio Hudinilson Junior, no presente.

CONSIDERAÇÕES

Ao utilizar as mídias digitais, os artistas contemporâneos somam técnicas e possibilidades, e geram outras sensações ao público. A pesquisa *Artistas Contemporâneos no RS: arte, tecnologia e mídias digitais*, reúne a produção de artistas gaúchos em arte e tecnologia, o que contribui não somente para o reconhecimento da produção no estado, como também para a produção nacional. É cada vez mais comum na contemporaneidade, os artistas trabalharem com arte e tecnologia, se adaptando aos novos dispositivos e sem dúvida fazendo uso da hibridação da imagem, de procedimentos ou mesmo de linguagens analógicas e/ou digitais. O próprio computador constitui-se como um sistema híbrido.

Por meio de novos aparatos tecnológicos o artista se permite criar e atingir o público de um modo diferenciado de sensibilização, pois estes instrumentos tecnológicos e digitais se mostram essenciais para trazer ao público um maior número de sensações, além da possibilidade de se sentir participante ou até mesmo interator. As tecnologias digitais propõem um novo modo de se vivenciar o entorno e como cada técnica e tecnologia não se anulam entre si, a percepção final do público é consequência da soma de todas as descobertas. Não bastasse a ampliação dos sentidos do expectador, por meio do caráter interativo da imagem digital, há certa alteração nas relações de temporalidade e espacialidade da obra. Neste artigo, constatou-se que, através dos dispositivos

digitais ambas as artistas desenvolvem seus projetos, inserem o público no universo próprio de suas instalações, suscitando questões referentes à interatividade e hibridação analógica e digital, contribuindo para pensar a produção da arte na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (org). **O meio como ponto zero.** Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea** . São Paulo: Martins Fontes, 2005;

COUCHOT, Edmond in: PARENTE, André. **Imagem Máquina.** Ed. Janeiro: Ed. 34, 1993.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003;

DONADUZZI, Carlos; TELLES NETO, Henrique; WITT, Anelise. **Relatório do Projeto de pesquisa História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul: uma abordagem a partir da produção em arte, tecnologia e mídias digitais, 2010, 120p.** Bolsistas PIBIC/CNPQ 2008-2010, sob orientação da Prof^a. Dr.^a Nara Cristina Santos DAV/CAL/UFSM;

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo.** São Paulo: Editora Senac, 2008.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais.** São Paulo : Hucitec, 1998.

SANTOS, Nara Cristina. Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital. Tese de Doutorado em Artes Visuais/UFRGS, 2004.

Referência Digital:

<http://reginasilveira.uol.com.br/>

CHAVES BARCELLOS, Vera. Visitant Genet. Disponível em: <http://www.verachaves.com/>

FUNDAÇÃO VERA CHAVES BARCELLOS. Disponível em: <http://www.fvcb.com/fvcb/site/>

[1] Acadêmica do curso de Artes Visuais/UFSM, bolsista PIBIC/CNPq 2012, bolsista PROBIC/FAPERGS 2011, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos. Integrante do LABART e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.

[2] Mestrando do PPGART/Artes Visuais/UFSM, bolsista CAPES/2012, bolsista PIBIC/CNPq 2011, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos. Integrante do LABART e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq.

[3] Doutora em Arte Visuais/HTC, PPGAV/IA/UFRGS, 2004. Doutorado Sanduíche na Université Paris 8, França, 2001. Professora do DAV/CAL/UFSM desde 1993. Pesquisadora e Orientadora no PPGART/Mestrado em Artes Visuais/UFSM. Coordenadora do LABART e Grupo de Pesquisa Arte e Tecnologia/CNPq. Em 2012 é pós-doutoranda no PPGAV/UFRJ.

NA COLEÇÃO SOPHIA JOBIM: A PRESENÇA DE REMBRANDT E A QUESTÃO DA VERACIDADE DOS TRAJES.

Graciana Almeida ¹

O presente artigo surgiu ao longo de leituras dos escritos de Sophia Jobim (1904-1968), atualmente conservado no Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. Professora de indumentária histórica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) a partir de 1949, Sophia deixou um importante material didático, literário e visual capaz de fornecer importantes subsídios para uma investigação crítica referentes ao vestuário e à história da arte. Sua extrema curiosidade levou-a pesquisar em vários museus e escolas especializadas da Europa, da América e da Ásia, como: South Kensington Museum em Londres, Carnavelet em Paris, Metropolitan Museum em Nova York, Museu Benaki em Atenas; por falta de Museus e de Bibliotecas especializadas no âmbito brasileiro - foram quase trinta anos de pesquisas.

Seus textos, desenhos e aquarelas são amparados em pesquisas sólidas que iluminam frequentemente de pontos a serem discutidos com novos e crescentes significados acerca do vestuário e elos com a história da arte. Segundo Sophia (1960), “Dado o poder de persuasão do traje, a sua correta aplicação ajudará muitos na realização, enriquecendo de conteúdo expressivo a obra de arte do escultor, do pintor e do gravador [...]”.

Ao debruçarmo-nos sobre a análise de suas ricas aquarelas, com especial ênfase nas figuras históricas do âmbito europeu existentes, desloco minha atenção para “Saskia”, esposa de Rembrandt, em cujas notas Sophia apresentou consideráveis colocações sobre a veracidade dos trajes, passando a chamar atenção para uma justa utilização dos preciosos documentos fornecidos pela história da arte.

A partir desse momento associo a aquarela de “Saskia” [Fig.1] de Sophia ao célebre retrato de Rembrandt, “Saskia com o chapéu vermelho” [Fig. 2] conservado no Staatliche Museen, Kassel, concentrando numa análise comparativa. Cabe destacar que a proposta para este artigo é uma das ramificações de um trabalho de catalogação “comentada” que tenho desenvolvido; sendo assim, apresento pertinentes considerações referentes ao elo entre vestuário e história da arte.

¹ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Desta forma, como notório em seus sólidos textos, Sophia destaca seu grande interesse especializado sobre os vários assuntos relacionados com o estudo de indumentária histórica: pré-história, artes suntuárias, antropologia e etnografia, religiões-simbolismos dos trajes/ orientais, antigas civilizações desaparecidas e seus trajes, históricos das várias peças dos trajes, tecnologia dos tecidos, história da arte, Brasil histórico e influências europeias, dentre outros- todos eram campos que Sophia dominava com segurança. Sendo assim, surgiram os primeiros questionamentos: como a indumentária é entendida e representada em sua concepção? Quais fontes primárias-obras de arte foram observadas? Até que ponto a liberdade de criação de artista poderia comprometer o trabalho de um indumentarista? E, ainda, trata-se apenas da afirmação de um conhecimento técnico do artista sobre o vestuário, considerado até os mínimos detalhes, ou questões sociais, culturais e/ou pessoais estariam também envolvidas?

Cabe aqui, apresentar o seu claro entendimento pelo campo da indumentária. Para Sophia, a indumentária, incluía diferentes esferas: arte (processo criador que afeta a sensibilidade do ser humano, com elementos emotivos e intelectuais, ao mesmo tempo), história, sistema, técnica em relação à certa época ou povo, ciência social e o ramo fascinante da etnografia. Sendo assim, os trajes teriam profundas significações, pois não só foram construídos para as necessidades do corpo, mas também do espírito, ou seja, pareciam não apenas um acessório, um envoltório, mas na realidade seriam os mais seguros símbolos das qualidades ocultas de um indivíduo, de uma nação e de uma época. Logo, apesar de as figuras retratadas por Sophia apresentam-se isoladamente, sem qualquer cenário, estão longe de demonstrar apenas uma simples vestimenta. Além disso, suas escolhas por figuras do âmbito europeu reforçam ainda mais as questões, sociais e culturais envolvidas.

Também é importante ressaltar sua notável insistência em colocar a História da Indumentária como um dos capítulos da Indumentária Histórica. A primeira, a História da Indumentária, seria apenas a análise de um vestuário técnico, sem tecer suas profundas relações com os meios sociais, psicológicos e históricos. A segunda, a Indumentária Histórica, seria mais abrangente e profunda, fixando-se nos biótipos, mas baseando-se em uma pesquisa etnográfica dos caracteres de cada grupo humano e conhecendo a formação étnica de cada raça. Ademais destaca que a Indumentária Histórica, estaria emersa em três eixos temáticos: Tradição- Símbolo- Moda.

Tradição seria o princípio em virtude do qual um traje confeccionado pelo homem do pas-

sado continua a existir através dos séculos, alheio às mudanças operadas no ambiente que foi fatalmente evoluindo e continuando evoluindo em torno dele. Como exemplos temos: o Kimono da Japonesa, os trajes religiosos, nacionais ou regionais folclóricos e também as chamadas “modas imutáveis” do Médio e do Extremo Oriente em que conservam uma tradição de dez séculos como o Kaftan em listras dos egípcios, dentre outros.

Símbolo, por sua vez, seria uma expressão de uma ideia traduzida materialmente nos trajes. É o caso da vestimenta de um rei ou de uma rainha, a farda militar, a beca do catedrático, a sotaina dos monges, o tarbursh da mulher casada do Islã. Nesses trajes havia um simbolismo repleto de conteúdos espirituais, baseado num misticismo transbordante capaz de proporcionar quase sempre uma incursão na História das religiões, retirando de suas lendas e de seus rituais a origem daqueles trajes de significações às vezes tão profundas, que necessitam de um estudo minucioso e complexo.

Moda, em sua essência, seria o traje que prossegue com os séculos e com os indivíduos; seguindo o capricho dos tempos, mas podendo sofrer variações constante. Contudo, a mesma também é capaz de criar estilos e buscar inspirações em movimentos políticos ou artísticos de uma certa época. De certa maneira, se torna transitória, pois perpassa por todos esses universos. A partir todas essas colocações de Sophia, vários elos com a história da arte podem ser traçados.

Uma de suas delicadas aquarelas é trazida para maiores discussões; “Saskia” [Fig. 1] esposa de Rembrandt. A opção plástica de Sophia, cuja visualidade clássica e acadêmica é imediatamente perceptível. A aquarela sem nenhuma moldura é elegantemente, composta apenas por Saskia de corpo inteiro numa rica indumentária, a qual se apresenta sem fazer parte de nenhum cenário. Ademais colorido é explorado sutilmente, Sophia, vale-se de um refinamento visualmente penetrante. A imagem, de fato, é marcada extremamente pelo requinte dos detalhes que chama atenção do observador. Quanto à textura dada ao tecido reafirma seu caráter predominantemente minucioso.

Saskia encontra-se trajando um vestido vermelho com caimento perfeito, saia terminando em cauda sendo possível observar a abundância de tecido. Já mangas são tufadas na parte superior largando-se logo acima da articulação. Sob o mesmo, outra blusa em tecido ornado com decote redondo. A gola é formada por pequenos tufos, enfileirados. Da cintura prende-se o cinto. Na cabeça um dos adornos mais elegantemente utilizados pelas mulheres: chapéu de abas largas vermelho, com plumagens brancas. Outros objetos de adorno acompanham o traje. Mais do que simples-

mente exibição de um elegante traje, Saskia, permite-nos uma investigação mais atenta sobre a veracidade do traje em obras de arte.

Inquietantemente chegar-se até ao célebre retrato de Rembrandt [Fig. 2], “*Saskia com o chapéu vermelho*” conservado no Staatliche Museen, Kassel. Na pintura, Saskia está representada de perfil, aparentemente serena, num fundo escuro que ressalta ainda mais a suntuosidade de sua vestimenta. As joias, o chapéu com pluma e a riqueza dos tecidos reforçam, talvez, o gosto do artista em colocar sua mulher amada num traje fantasioso. Sophia (1960) destaca pontualmente:

[...] Rembrandt que tão fielmente copiava os burgueses de seu tempo, que êle (sic) detestava – retratava sua querida espôsa (sic) SASKIA nuns principescos trajes de brocado, que ela nunca vestiu. No seu sonho de grandeza, o artista se recusou a reproduzir, sôbre (sic) a mulher-amada, os vestidos daquela época sem fantasia, que êle (sic) angustiosamente viveu. (SOPHIA, 1960, p.168)

Para essa discussão, Alpers (2010) também traz uma acentuada colocação reconhecendo e discutido a teatralidade de Rembrandt “[...] podemos acrescentar o gosto de Rembrandt pelo vestuário dito “à l’antique” comumente usado naquela época em espetáculos teatrais”. E ainda, “Pode ser que Saskia gostasse de se fantasiar e Rembrandt tivesse incentivado esse gosto”. Pode-se assim notar, particularmente, que Rembrandt não apresentou um traje extremamente típico da época com todos os detalhes - e sim fantasioso – porém, deixou-nos um traje com profundos e inquietantes questionamentos; evidenciados também por Sophia em seus estudos.

Com um olhar mais cuidadoso da obra “*Saskia com o chapéu vermelho*”, mencionada inicialmente, não é, portanto apenas o vestuário deslumbrante que reafirmar o caráter teatral e fantasioso nas obras de Rembrandt, há um discreto elemento nas mãos de Saskia: uma adaga. Em um exame de raio X², permite evidenciar que Rembrandt fez uma notória alteração em seu projeto inicial, substituindo um raminho de alecrim por uma adaga. Assim, então, Rembrandt, poderia ter representado Lucrecia ou Judite. Acentuando, uma vez mais a natureza performática na produção de suas obras.

A veracidade do traje em obras de arte foi um ponto polêmico para Sophia. O artista em sua concepção, por está envolvido com seus estudos técnicos, às vezes, não tinha tempo para uma

árdua pesquisa histórica, arqueológica e etnográfica; por isso, seu trabalho nem sempre poderia ser considerado um documento confiável. Deste modo, passou a chamar atenção para uma justa utilização dos preciosos documentos fornecidos pela história da arte. Sendo necessário que o indumentarista já tivesse adquirido um sólido e amplo conhecimento da evolução do vestuário, nas suas várias etapas históricas, estudando minuciosamente os grandes eventos sociais durante aquele período, acompanhando de perto o constante desenvolvimento econômico de suas indústrias. Contudo, diante desse contexto, permitia que o especialista pudesse separar, com critério, entre as inúmeras obras que as imensas galerias de retratos antigos ofereciam aquelas que constituíam verdadeiras documentações da época em que viveram seus artistas. Como indicado pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky (1989), o excesso estético e a gratuidade fantasiosa tornam-se componentes da moda e de uma virtuosidade de indivíduo liberto da ordem tradicional do vestuário. Em outras palavras a moda é, contudo, um agente libertador que permite escolhas individuais; através dela o indivíduo pode afirmar sua personalidade. Sendo assim, mais uma vez Lipovetsky destaca:

Se a moda reina a esse ponto sobre o parecer, é porque ela é um meio privilegiado da expressão da unicidade das pessoas: tanto quando um signo de condição, de classe e de país, a moda foi imediatamente um instrumento da inscrição da diferença e da liberdade individuais, ainda que a um nível “superficial” e não mais das vezes de maneira tênue. A lógica da moda implicará usar os trajes e os cortes em voga no momento, vestir-se com as peças essenciais em vigor, mas, ao mesmo, favorecerá a iniciativa e o gosto individuais nos pequenos enfeites e pequenas fantasias, nos coloridos e motivos de adornos. (LIPOVETSKY, 2010, p.49)

Mediante as colocações de Lipovetsky, em especial a esse fragmento, logo nos permite considerar que: o artista ao retratar o vestuário também não poderia se utilizar liberdade estética e fantasiosa? Rembrandt foi um artista capaz de transformar um simples traje em um traje deslumbrante com esplêndidos adornos. Ao representar Saskia teve o prazer de mostrar sua liberdade de criação e sua preocupação com um vestuário que atraísse o espectador.

O vestuário é assim, um elemento inquietante que carrega consigo significados profundos e características distintivas de quem o porta - conforme observa a própria Sophia: “a roupa DISTINGUE, NIVELA e DISCIPLINA, os indivíduos [...]” (Sophia, 1960), e no caso das obras de arte um elemento que requer especial atenção. Alguns estudiosos do vestuário como Carl Kohler,

por exemplo, destaca na introdução de seu livro *História do Vestuário*, posicionamentos acerca da indumentária do passado através das obras de artes:

O artista geralmente usa um *motif* de indumentária que pertence a um estilo anterior a sua época, e o faz ou por gostar mais dele ou porque o ambiente em que vive não acompanhou a evolução universal da moda. Portanto, o período ao qual pertence uma obra de arte às vezes tem muito pouca ligação com o traje nela tratado. Por esse motivo, as obras de arte nem sempre constituem uma fonte confiável. A imaginação do artista atua sobre elas, complementando e embelezando aspectos da indumentária que lhe são pouca atraente, e o resultado é que a imaginação raramente produz um quadro cuja a exatidão possa ser absoluta. Isso é principalmente verdadeiro no caso dos grandes mestres - até mesmo no caso dos maiores. A imagem que formamos dos povos de um determinado período muitas vezes é baseada nos estilos reproduzidos por esses mestres, mas quem iria criticar um Ticiano ou um Rafael por não seguirem fielmente a moda? (KOHLE, 2009, p.54)

Kohler evidencia, justamente, em colocar as obras de artes de um ponto de vista cauteloso, naturalmente, preocupação também de Sophia. Contudo, ainda que este traje não seguisse a moda fielmente, conforme citado, a intenção não é de criticar os grandes mestres da história da arte, mas de ter um olhar atento e inquieto capaz de ir além do que visualmente pode ser oferecido.

Por fim, cabe apresenta as significativas colocações de Peter Burke (2004) sobre o valor da imagem como evidência para a história do vestuário. Burke deixa claro, no entanto, que se esta obra for um retrato, os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam neste contexto desaconselhados a tratar esses retratos pintados como evidência do vestuário cotidiano. Sobretudo no tocante acessório, enfatiza que, ao serem representados juntos com os modelos, geralmente reforçariam sua autorrepresentação; sendo assim, os acessórios poderiam ser considerados como “propriedades” no sentido teatral do termo.

Como observado, a veracidade do vestuário nas obras de arte sempre foi e será uma questão a ser discutida em diferentes contextos espaços-temporais. Rembrandt, célebre artista, ao representar Saskia num virtuoso traje, surpreendentemente permite-nos adentrar num universo fantasioso e artificial do vestuário que requerem especiais considerações e novos pontos a serem discutidos. Sophia, por sua vez, dedicou-se em apontar críticas, altamente pertinentes para indumentaristas e historiadores, acerca do vestuário, da mesma maneira, assumiu uma ligação profunda e dialógica com a história da arte.

Concretamente, poderemos assim, traçar várias associações, salientando possíveis semelhanças, diferenças e aproximações das aquarelas de Sophia Jobim atualmente conservadas no Museu Histórico Nacional (MHN) no Rio de Janeiro com obras localizadas em Museus Internacionais. Cabe ressaltar que este trabalho iluminará de novos pontos a serem discutidos no âmbito da história da arte e da indumentária no Brasil, explorando um material pouco estudado que se encontra em uma coleção brasileira. Por fim, faço as palavras de Sophia as minhas: “A minha atividade profissional é um ideal em realização, daí o meu amor pelo trabalho.” (SOPHIA JOBIM).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALPERS, Svetlana. **O Projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado** Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- BURKER, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: Edusc, 2004.
- CARVALHO, Sophia J. Magno. **O que é a indumentária histórica: palestra realizada na E.N.B.A.** Sophia J. Magno Carvalho. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1960.
- KOHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Regimento da Escola Nacional de Belas Artes. Universidade do Brasil. Escola Nacional de Belas Artes. **A Escola**, [1950].
- ROBERTS, Keith. **Rembrandt: All the Etchings, Reproduced in True Size by Gary Schwartz; Index to the Formal Sources of Rembrandt's Art by B. P. J. Broos; Rembrandt in the Mauritshuis: An Interdisciplinary Study by A. B. de Vries; M. Tóth-Ubbens; W. Froentjes; The Hidden Rembrandt by J. Bolten; H. Bolten-Rempt; An Introduction to Rembrandt by Kenneth Clark; Rembrandt's House: The World of the Great Master by Anthony Bailey**. In *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 911 (Feb., 1979), pp. 124-128+131. Acesso: 18/06/2012.

IMAGENS



Figura 1. (19---) Saskia. Guache, lápis sobre papel. 35 x 25 cm. Museu Histórico Nacional / Arquivo Histórico / Coleção Sophia Jobim



Figura 2. (1633) Rembrandt. Retrato de Saskia com um chapéu. Óleo sobre tela. Staatliche Museen, Kassel

A PINTURA DE MARINHA NO BRASIL: UM ENSAIO CURATORIAL

Helder Oliveira¹

O objetivo desta comunicação é apresentar alguns questionamentos para a execução de uma curadoria sobre a pintura de marinha no Brasil, entre o final do século XVIII e o início do século XX, que foram levantados durante a realização de minha pesquisa de doutorado sobre o tema².

Ao tomarmos a exposição como um discurso visual, isto é um evento cujas ideias são apresentadas por meio dos objetos expostos, a seleção e sua organização no espaço, devem ser feitos de maneira a facilitar a compreensão das ideias expostas.

No presente caso, a ideia geral para a realização da exposição é a possibilidade de apresentar uma compreensão dos significados culturais relativos ao mar e suas transformações ao longo do período citado, bem como dos diálogos possíveis entre a produção nacional e internacional.

Observamos que muitos artistas no Brasil dedicaram-se, em algum momento de suas carreiras, não só a representação do mar, como também de inúmeros motivos relacionados a ele, como os barcos, os portos e as praias. A verificação de um grande número de obras que retratam o mar na paisagem brasileira, gerou um dos primeiros desafios: como abordar o tema em uma exposição.

A pesquisa desenvolvida no mestrado sobre o pintor Giovanni Castagneto (1851-1900)³ permitiu elencar duas vertentes de paisagística marinha na produção artística brasileira: a pintura histórica, que tem na batalha naval, sua representação mais imponente, e a pintura de temática cotidiana, que apresenta no ambiente dos pescadores, uma renovação do gênero⁴. Ambas apresentam exemplos de apropriação da tradição europeia reinventada no país, em um período que abrange desde obras produzidas em decorrência de encomendas oficiais, por ocasião da Guerra do Paraguai, até as inovações artísticas ocorridas com o surgimento da pintura ao ar livre e de novas linguagens formais, que não as mesmas propostas pelas vanguardas, mas originais em suas experimentações.

1 CLC/PUC-Campinas, IFCH/Unicamp, doutorando em história da arte.

2 *Sobre as águas: um estudo sobre a representação do mar no Brasil* é o título de minha pesquisa de doutorado (em andamento). O estudo aborda a produção de pinturas, entre o final do século XVIII e início do século XX, cujo tema central é o mar.

3 OLIVEIRA, Helder. *Olhar o Mar: Um estudo sobre as obras 'Marinha com Barco' (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande" (1895) de Giovanni Castagneto*. Campinas: dissertação de mestrado (História da Arte) – IFCH, Unicamp, 2007.

4 As duas vertentes coexistem desde o cenário holandês do século XVII (Oliveira, 2007:52).

Ampliando a compreensão sobre a vertente histórica e a cotidiana para o presente estudo, notamos que as duas apresentam exemplos de transformações sobre o significado do mar e que era possível estender a pesquisa, para incluir, não só obras produzidas a partir de meados do século XIX, como também pinturas realizadas no final do século XVIII (o primeiro eixo temático da exposição) e início do XIX (o segundo eixo temático da exposição).

Para tal empreitada, estruturou-se o ensaio sobre a curadoria em cinco eixos temáticos criados a partir de cinco conjuntos de obras consideradas casos exemplares:

1) *Vista da Igreja e Praia da Glória*⁵, *Visita de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*⁶, *Procissão marítima*⁷ e *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara*⁸, realizadas no final do século XVIII e atribuídas a Leandro Joaquim (c. 1738-c.1798);

2) *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (c.1829)⁹ de Félix-Émile Taunay (1795-1881);

3) *Passagem de Humaitá* (1868-71)¹⁰ e *Combate Naval de Riachuelo* (1882-83)¹¹ de Victor Meirelles (1832-1903);

4) A série *botes e barcos ao seco* de Giovanni Castagneto (presente em quase toda a produção do artista, isto é, entre as duas últimas décadas do século XIX); e

5) Uma série de obras intituladas *Marinha* (décadas de 1910 e 1920) de Navarro da Costa (1883-1931).

Os eixos temáticos visam tanto a compreensão dos significados culturais do mar e como estes se transformam, quanto os diálogos estabelecidos com os modelos artísticos europeus. Visam também um diálogo com outras obras que não somente aquelas citadas como origem do estudo. Faz-se necessário para além das obras selecionadas, incluir outras, de outros artistas para a construção de um contexto mais preciso sobre o significado do mar na pintura de paisagem. Isto é, a apresentação de obras de outros artistas, permite a visualização, mais ampla, de uma determinada maneira de se apropriar dos aspectos vinculados à representação do mar, e como esses diálogos,

5 Óleo s/ tela, 83x113cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

6 Óleo s/ tela, 111x139cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

7 Óleo s/ tela, 83x113cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

8 Óleo s/ tela, 76 x 117 cm, Museu Imperial, Petrópolis.

9 Óleo s/ tela, 268 x 435 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

10 Óleo s/ tela, 460 x 820 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, réplica da original de 1872, destruída após participação na Exposição Universal da Filadélfia, EUA, em 1876.

11 Óleo s/ tela, 27 x 37 cm, coleção Paulo Geyer, Museu Imperial, Petrópolis.

(tanto nacionais quanto internacionais), se transformam no período em que as obras acima foram produzidas.

O conjunto de pinturas atribuídas ao pintor Leandro Joaquim compõem o primeiro eixo. As obras, que revelam múltiplos pontos de vista da Baía de Guanabara, destacam-se pela possibilidade de compreendê-la como o resultado de um programa político-cultural da administração do vice-rei Dom Luís de Vasconcelos – mesmo que não oficial –, quando da construção do Passeio Público, entre 1779 e 1783. Se considerarmos as seis obras atribuídas a Leandro Joaquim como pertencentes realmente ao Passeio Público, é possível especular sobre um ciclo de imagens que resumisse ações e características do Rio de Janeiro durante o governo do vice-rei na cidade. Este ciclo, possivelmente, iniciar-se-ia com *Vista da lagoa do Boqueirão e do aqueduto de Santa Teresa* e terminaria com *Revista militar no largo do Paço*. A primeira, por ser o local de construção do Passeio Público e a segunda, por representar o local, após as obras que o revitalizaram. As demais obras, *Vista da Igreja e Praia da Glória*, *Visita de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*, *Procissão marítima* e *Pesca da Baleia na Baía de Guanabara*, demonstrariam elementos da (beleza da) paisagem brasileira, da importância estratégica do porto para a parada de navios que seguiam rota para o Oriente, dos costumes sociais e por fim, de aspectos econômicos.

O segundo eixo tem como obra principal, *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (c. 1829). A tela é o resultado de um novo e significativo olhar sobre o mar, pois inclui a vida cotidiana contemporânea do porto existente no Largo do Paço, demonstrando a visita ao porto como prática social. Ela também inaugura, segundo DIAS (2009:316), a trajetória que Félix vai percorrer nos anos seguintes, em que as características históricas, além de todo o caráter científico das obras, vão ganhar destaque em suas composições dos anos de 1840. Assim como o primeiro eixo, podemos compreender esta obra como pertencente a um contexto político-cultural, vinculado a uma difusão da paisagem brasileira, no caso, a cidade do Rio de Janeiro e seu vínculo com o mar, como imagem nacional para o mundo europeu. De certo modo, essas ideias podem ser entendidas como uma continuidade da proposta, mesmo que informal, do programa visual de Dom Luís de Vasconcelos, quando da construção do Passeio Público, no final do século XVIII. Neste caso, Dom Luís buscou o reconhecimento externo da cidade do Rio de Janeiro, como a grande capital do império português nas Américas, por meio de uma série de reformas urbanas, visando o

seu prestígio como ambiente civilizado. E, neste sentido, devemos acrescentar, no início do século XIX, a vinda da família real ao Brasil e a abertura dos Portos em 1808, permitindo a chegada de um grande número de artistas viajantes ao país – dado que antes era praticamente proibido – e o fomento a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, esta última responsável pelo projeto e fundação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Os artistas viajantes são importantes, tanto na produção de relatos escritos como na confecção de inúmeras imagens sobre o país. No caso da cidade do Rio de Janeiro, contribuem imensamente na divulgação da baía de Guanabara, como síntese da paisagem brasileira. A sua beleza é sempre lembrada e essas obras nos ajudam a compreender os significados culturais na representação do mar, que nesse período, podem ser vistos, por exemplo, em obras como *Vista da Enseada de Botafogo* (c.1817/18)¹² de Thomas Ender (1793-1875). Esse tipo de pintura de paisagem – a pintura de vista – do artista viajante mantém um forte diálogo com as pinturas de vista atribuídas a Leandro Joaquim, revelando um diálogo com a tradição europeia do gênero, especialmente, do ponto de vista temático.

Paralelamente, a presença da Missão Francesa no Brasil, também produz uma série de pinturas de paisagem/vistas sobre o Rio de Janeiro e, por sua vez, envolvem a relação da cidade com o mar. As pinturas de vistas produzidas por Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) são um rico exemplo disso e amplia sobremaneira o entendimento das relações entre a cidade, a paisagem e o mar. Por exemplo, *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória* (c. 1817)¹³, o que nos leva a pensar nos diálogos entre a produção de Nicolas Taunay e de seu filho, Félix Taunay, como significativos para uma discussão sobre o tema.

O terceiro eixo trata das encomendas oficiais que objetivavam a glorificação da nação no conflito armado entre o Brasil e o Paraguai, nos anos 1864-1870. Sobressaem as obras *Combate Naval de Riachuelo* (1883, versão original de 1872) e *Passagem de Humaitá* (1868-71) de Victor Meirelles, por apresentarem, por meio de cenas de batalhas navais, o mar como palco para o conflito militar. Faz-se necessário incluir aqui, como modo de aprofundar a compreensão sobre a produção de imagens sobre a Guerra do Paraguai, as obras de Edoardo De Martino (1838-1912).

12 Óleo s/ tela, 37 x 48,5 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.

13 PEREIRA, Walter Luiz C. de M. *E fez-se a memória naval: a coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional, volume XXXI, 1999, p. 149-159.

Abordagem do encouraçado Barroso e do monitor Rio Grande (1868), *Abordagem dos encouraçados Cabral e Lima Barros* (1868), *Combate Naval de Riachuelo* (1870), *Abordagem da corveta Maceió* (1873), *Uma noite de luar em Montevideú*, *Acampamento no Chaco e Bombardeio de Curuzu* são algumas das telas produzidas pelo artista, retratando alguns dos combates navais¹⁴.

As obras de Giovanni Castagneto, principalmente a série de botes/ barcos ao seco, pintadas nas últimas duas décadas do século XIX, compõem o quarto eixo temático. Este aborda uma renovação do significado cultural do mar por meio de representações líricas cujo motivo é a vida cotidiana à beira-mar. Essa renovação da pintura de marinha acompanha as transformações artísticas já iniciadas na Europa devido as novas possibilidades de se pintar ao ar livre. E, nesse aspecto, o pintor Castagneto se destaca pela original tradução lírica do ambiente dos pescadores. A partir de seu aprendizado da pintura *en plein air* com o grupo Grimm¹⁵, Castagneto levou adiante as novas propostas técnicas e temáticas de Georg Grimm (1846-1887), presentes em obras como *Vista da Ponta de Icarai* (1884)¹⁶. O foco de suas obras são os pequenos barcos e botes adernados na praia que, indiretamente, acusam a existência humana, mais precisamente do pescador, que em algum momento pode aparecer, pegar seu barco e entrar no mar. O barco se torna, de fato, a possibilidade de expressão dos sentimentos do pintor. É o que acontece, por exemplo, em *Marinha com barco* (1895)¹⁷, na qual notamos a tentativa de compor uma obra que concentra toda a atenção na relação que o barco – e só ele – pode expressar através de um lirismo que intui a presença física desse ambiente praiano.

A representação de praias e do ambiente dos pescadores pode ser vista, já a partir dos anos 1860-70, em obras como *Ilha da Boa Viagem com o Rio de Janeiro ao fundo* (s/d)¹⁸, de Henry-Nicolas Vinet (1817-1876). Nela vemos uma imponente cena de praia, na qual os pescadores possuem uma importância tão grande quanto os camponeses da paisagem clássica de Claude Lorrain (1600-1682), da qual a obra de Vinet é devedora. Ou na obra *Vista da enseada de Botafogo*

14 O Grupo Grimm como ficou conhecido era uma reunião de pintores em Niterói sob a liderança de Georg Grimm com o intuito de representar a natureza através da pintura *en plein air*. O grupo permaneceu unido entre 1884 e 1886 e dele participaram além de Grimm e do próprio Castagneto, Antônio Diogo da Silva Parreiras (1869-1937), Hipólito Boaventura Caron (1862-1892), Joaquim José da França Júnior (1838-1890), Francisco Joaquim Gomes Ribeiro (c.1885-c.1900), Domingo Garcia y Vazquez (c. 1856-1912) e Thomas Georg Driendl (1849-1916).

15 Óleo s/ tela, 81,5 x 152 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

16 Óleo s/ madeira, 16 x 22 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

17 Óleo s/ tela, 42 x 65 cm, Museu Imperial, Petrópolis.

18 Óleo s/ tela, 68 x 100 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

(1868)¹⁹, na qual observamos uma abordagem direta da realidade visual tropical (MIGLIACCIO, 2000:128), em uma cena de praia, resultado da prática da pintura *en plein air*. A introdução dessa prática, no início dos anos 1880, na AIBA por Grimm, permite uma análise sobre a renovação ocorrida na concepção da paisagística (EULÁLIO, 1984, MIGLIACCIO, 2000), inclusive de marinhas, já que, primeiramente, os artistas tomavam como referência os padrões consolidados da tradição das academias européias. Além disso, essa mudança trouxe uma independência da pintura de paisagem em relação à pintura histórica (MIGLIACCIO, 2000:128) e à iconografia consagrada do Rio de Janeiro, possibilitando a Castagneto, Parreiras, Caron, Vazquez, outros pintores dessa geração e das seguintes dedicarem-se às representações de temáticas cotidianas na pintura de marinha. Basta compararmos, por exemplo, as obras *Porto do Rio de Janeiro* (1884)²⁰, de Giovanni Castagneto; *Praia da Boa Viagem* (s/d)²¹, de Hipólito Caron; *A pesca* (1883)²², de Domingos Garcia y Vazquez; e *Canto de praia* (1886)²³, de Antonio Parreiras, com as obras dos artistas viajantes ou primeiros pintores vinculados a AIBA, para percebermos as significativas mudanças em relação ao tema.

A estética que Grimm “trazia da Europa [como] um esquema cultural, um modo particular de ver o mundo, um saber enfim” (SOUZA, 1980:229) permite a contextualização de um ambiente artístico referencial para as transformações técnicas e temáticas da pintura de marinha. Esse ambiente é formado, tanto por artistas que apresentam obras vinculadas à representação iconográfica da paisagem local quanto por pintores que buscam experimentações líricas em seus quadros. Desse modo, destacamos as obras *Praia nordestina* (c.1895)²⁴ do pintor Jerônimo José Telles Júnior (1851-1914) e *Praia* (s/d)²⁵ de Rosalvo Ribeiro (1865-1915), pois estas evidenciam, em cenas de praias, a renovação do tema e da linguagem formal. O mesmo ocorre com o artista Presciliano Silva (1883-1965) que retrata cenas litorâneas da Bahia e com Aurélio Figueiredo (1854-1916) que realizou algumas cenas da paisagem nordestina, entre elas uma cena de praia no Ceará.

O quinto eixo trata das experimentações artísticas realizadas nas primeiras décadas do século

19 Óleo s/ tela, 54,7 x 94 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

20 Óleo s/ tela, 50 x 70 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

21 Óleo s/ tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

22 Óleo s/ tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

23 Óleo s/ tela, 34 x 65 cm, Coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro.

24 Óleo s/ tela, 11 x 16 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

25 Óleo s/ tela, 33 x 40 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

XX. A partir de um conjunto de obras de Mário Navarro da Costa, a representação de temas cotidianos da vida à beira-mar é aliada às novas práticas de pintura que dialogam com movimentos artísticos europeus do final do século XIX, como o impressionismo e pós-impressionismo. Em especial, destacamos as obras denominadas *Marinha*, das quais citamos as realizadas em 1911²⁶, 1912²⁷ e 1920²⁸, devido às experimentações pictóricas de cor através do uso de espátula em obras. Além de Navarro da Costa é importante citarmos, para a melhor compreensão desse conjunto, a produção de Antonio Garcia Bento (1897-1929), que também realizou experimentações da atmosfera marítima, principalmente, em representações portuárias, como podemos verificar em *Saveiros* (1925)²⁹ e *Porto de Valença* (1927)³⁰. E, a obra *Paisagem com Canoa na Margem* (1922)[□] de Alfred Emil Andersen (1860-1935), que possibilita visualizar um intenso lirismo na cena ocupada pelo barco e traduzida por suas cores e composição simples. A atuação desses artistas nas primeiras três décadas do século XX é de extrema importância, devido ao fato de trazerem novas propostas formais para produção de marinhas.

A proposta de uma curadoria sobre a representação do mar e seus significados, por meio de eixos temáticos, visa expandir a percepção sobre como este é representado na paisagística nacional. Deste modo, é possível identificar os debates que envolvem as obras selecionadas e ampliar sobremaneira a compreensão do contexto artístico do período, suas transformações e seus diálogos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- EULÁLIO, Alexandre. *O século XIX*. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
- MIGLIACCIO, Luciano (curador). *Arte do Século XIX*. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos, 2000.
- OLIVEIRA, Helder. *Olhar o Mar: Um estudo sobre as obras 'Marinha com Barco' (1895) e Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo "Ponte Grande" (1895) de Giovanni Castagneto*. Campinas: dissertação de mestrado (História da Arte) – IFCH, Unicamp, 2007.

26 Óleo s/ tela, 42 x 34 cm, coleção particular.

27 Óleo s/ tela, 17 x 28 cm, coleção particular.

28 Óleo s/ tela, 110 x 135 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

29 Óleo s/ tela, 110 x 116 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

30 Óleo s/ tela, 66 x 89 cm, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo.

PEREIRA, Walter Luiz. *E fez-se a memória naval: a coleção Edoardo de Martino no Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional, volume XXXI, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. Pintura brasileira contemporânea: os precursores In *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

OS DESENHOS DE RAPHAEL DOMINGUES PARA ALÉM DO ATELÊ DO ENGENHO DE DENTRO

Heloisa Espada¹

Esta comunicação tem por objetivo apresentar o processo de pesquisa e os resultados envolvidos na seleção de obras do desenhista Raphael Domingues (1912 – 1979) para a exposição *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*, em cartaz no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, entre 15 de julho e 7 de outubro de 2012, com curadoria de Heloisa Espada e Rodrigo Naves. Concentrei-me na seleção e análise das obras de Raphael Domingues, enquanto o Rodrigo Naves se dedicou às pinturas de Emygdio de Barros.

A exposição foi composta por 50 desenhos de Raphael (a maioria deles nanquim sobre papel) e 45 pinturas de Emygdio de Barros (quase todas guache ou óleo sobre papel). No caso de Raphael, foram selecionadas três obras feitas durante sua adolescência, quando o artista tinha entre 13 e 15 anos, período em que frequentou um curso de desenho acadêmico no Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro, e um desenho não datado, mas que se considera que foi feito após os primeiros sintomas da esquizofrenia, quando dia 15 anos. Todas as outras 46 obras de Raphael na exposição foram feitas entre aproximadamente 1948 e 1951, anos que correspondem à primeira fase do ateliê do Engenho de Dentro, quando o artista Almir Mavignier atuava como monitor desse espaço.

Raphael Domingues, diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia, viveu no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro do Engenho de Dentro, de 1944 a 1979, ano de sua morte, e frequentou durante quase todo esse tempo o ateliê de arte do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), criado em 1946 pela dra. Nise da Silveira. No entanto, a parte mais rica de seu trabalho se concentra nesses primeiros anos que coincidem com a assistência que recebeu de Almir Mavignier. Esse recorte já evidencia alguns critérios de seleção. Não era nossa intenção fazer uma retrospectiva da obra de Raphael, tampouco apresentar seus desenhos como indícios de seu quadro clínico. Foram escolhidos desenhos da fase que mais despertou o interesse do meio artístico brasileiro e que, do ponto de vista da curadoria, merecem destaque na história da arte moderna no

1 Instituto Moreira Salles. Doutora em Teoria, História e Crítica de Arte pela ECA/USP.

Brasil por sua qualidade gráfica e não por ser um estudo de caso psiquiátrico relevante e exemplar, ainda que saibamos que isso também é verdadeiro. Importante destacar que, após 1951, quando Mavignier deixou o ateliê, Raphael voltou a traçar sequências de riscos como um moto contínuo automático, o que faz pensar num estado de autismo e alienação. Todos esses desenhos foram guardados pela doutora Nise da Silveira, pois para ela interessava em primeiro lugar a evolução do quadro psíquico do paciente. No contexto de suas pesquisas, qualquer manifestação visual poderia revelar dados sobre o paciente, independentemente de sua qualidade artística. A produção de arte não era o objetivo de Nise da Silveira, embora ela defendesse que um esquizofrênico poderia ser um artista.

Voltando à seleção de desenhos, julgou-se ser fundamental mostrar os trabalhos de Raphael feitos na adolescência porque eles evidenciam não apenas que o artista já tinha contato com o mundo da arte, mas também que desde muito cedo desenvolveu uma habilidade para traduzir formas tridimensionais no plano do papel, um dado que independente de sua saúde mental.

O catálogo da mostra aborda o interesse de artistas e críticos modernos pela produção de doentes mentais e a contextualiza historicamente o impacto da produção do ateliê do Engenho de Dentro no meio artístico carioca e paulistano a partir dos anos 1940. O catálogo foi organizado a partir da seguinte estrutura: 1. texto sobre Raphael Domingues; 2. portfólio de Raphael Domingues; 3. texto sobre Emygdio de Barros; 4. portfólio de Emygdio de Barros; 5. seleção de cartas, relatórios e depoimentos sobre cada um dos artistas a partir de pesquisa feita no acervo de documentos do Museu de Imagens do Inconsciente, cuja sede está no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Entre esses documentos há, por exemplo, um relatório sobre os desenhos de Raphael redigido por Almir Mavignier em 1950, no qual ele descreve o processo de criação de 7 trabalhos; 6. Seleção de textos críticos publicados na imprensa carioca e paulista especificamente sobre a obra dos dois artistas, entre 1949 e 1987 (a maioria publicada nos anos 1940 e 1950), quase sempre em decorrência de alguma exposição (coletiva ou individual) dos artistas. São textos de críticos como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Flávio de Aquino, Antonio Bento, José Lins do Rego, Tomás Santa Rosa, José Geraldo Vieira e Ronaldo Brito. A maior parte deles foi selecionada a partir de um caderno com recortes de jornal organizado pela própria Nise da Silveira (acervo MII), mas também a partir de pesquisas realizadas nas bibliotecas da Fundação

Bienal e do Museu de Arte de São Paulo; 7) Biografias de cada um dos artistas onde estão contemplados dados da história pessoal que não foram incluídos nos textos dos curadores; 8) cronologia com as principais exposições em que participaram; 9) Bibliografia selecionada sobre o assunto.

O interesse despertado pelos desenhos de Raphael, feitos a bico de pena e pincel no curto período de 1946 a 1951, vai além do intuito terapêutico e científico que motivou o *STOR*. Ultrapassa também as expectativas de artistas e críticos sobre a arte de doentes mentais, o que quase sempre revela mais sobre os objetivos dos modernos – a busca por uma essência da arte e o desafio às convenções – do que ilumina aspectos daquela produção.² A arte de psicóticos, crianças e “primitivos” foi um importante modelo estético para os modernistas, mas não o único. O interesse de Paul Klee nos anos 1920 por esse tipo de produção é concomitante ao seu ingresso como professor na Bauhaus. Os anjos, demônios e fantasmas realizados por ele nessa época evidenciam seu fascínio pela arte de crianças e loucos, mas também suas pesquisas sobre o caráter dos elementos visuais “primários” e seu apego à geometria.

As obras de Raphael se inserem no escopo do que compreendemos como desenho moderno. Ela combina domínio espacial e improviso, figuração e abstração, clareza e ornamento, cheios e vazios, aparência e artifício. Feitos muitas vezes a partir de modelos, seus desenhos alcançam a chamada “autonomia” buscada por boa parte dos modernos. Neles, a linha e o espaço bidimensional chamam a atenção para si, ainda que estejam vinculados à representação de um rosto ou de uma natureza-morta. O branco do papel se faz presente ao mesmo tempo em que dá passagem a uma linha contínua, sinuosa e precisa que identifica objetos para em seguida criar distorções e associações improváveis. A combinação entre vazios e elementos gráficos resulta em limpidez, sem nunca tornar o desenho rígido, pois a linha denota, sobretudo, movimento. Além disso, Raphael frequentemente identifica xícaras e frutas com formas geométricas e repete elementos para criar ritmos e estruturas. Em algumas naturezas-mortas, ele inclui sua caneta e seu tinteiro na cena, conferindo, a seu modo, importância ao processo de trabalho. Vale lembrar que Matisse, com quem Raphael foi algumas vezes comparado,³ também costumava inserir a própria mão com o pincel ou o lápis

2 O crítico Hal Foster discute o assunto em FOSTER, Hal. “Blinded Insights”. In: *Prosphetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004, pp. 193-223.

3 Mário Pedrosa costumava contar que André Breton teria dito que os desenhos de Raphael são melhores que os de Matisse. Ver: PEDROSA, Mário. “A obra de Nise da Silveira em perigo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.01.1960. Ver também: MILLIET, Sérgio. “Arte e loucura”. *O Estado de S. Paulo*, 15.10.1949; SEM ASSINATURA. “Rafael, ainda”. *O Estado de S. Paulo*, 20.02.1949; SEM ASSINATURA. “Rafael”. *O Estado de S. Paulo*, 19.02.1949; BRITO, Ronaldo. “Melhor do que Matisse”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17.05.1987.

em punho na cena retratada. Mas Raphael tinha ainda outras estratégias para enfocar a questão do fazer artístico. Em alguns trabalhos, é possível reconstituir seu percurso: o traço vai ficando fraco, pois ele molhava o pincel uma só vez, desenhando sem interrupção até o nanquim secar.

Embora, segundo a psiquiatria, a esquizofrenia se caracterize pela dissociação do pensamento e da personalidade, fazendo com que o doente frequentemente se perca em ideias, imagens e pensamentos sem coerência, alguns trabalhos de Raphael parecem indicar uma situação oposta: são o resultado de momentos de clareza e domínio da linguagem gráfica. Com movimentos rápidos, ele poucas vezes afastava a caneta ou o pincel do papel. Ao contrário do que seria um alienado do mundo, parece conhecê-lo tão bem que é capaz de traduzi-lo em linhas, no plano do papel, com fôlego suficiente para percorrer um caminho longo e sinuoso sem a necessidade de pausa. Muitas vezes, o desenho é consequência de um gesto contínuo, feito quase todo com uma única linha. Nos momentos fugazes em que, por meio do desenho, conseguia estabelecer uma conexão com os objetos e as pessoas a sua volta, a tradução do tridimensional para o bidimensional era quase automática.

Raphael teve contato com o mundo da arte bem antes de ser internado. Demonstrou habilidade para o desenho já na infância e, dos 14 aos 16 anos, teve oportunidade de estudar técnicas acadêmicas em um curso noturno oferecido pelo Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro. Ele precisou abandonar os estudos ainda criança para ajudar no sustento da família, chegando a se empregar num ateliê tipográfico, o que talvez tenha relação com as letras trocadas das palavras que aparecem mais tarde em seus desenhos. Na adolescência, trabalhou como desenhista em agências de publicidade, época em que chegou a ganhar o primeiro prêmio de um concurso promovido pela Standard Oil Company, a então Esso Brasileira de Petróleo. Segundo sua mãe, ele tinha o desejo de ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. A partir dos primeiros sinais da doença, aos 15 anos, Raphael abandonou a figuração, passando a desenhar pequenos grafismos (traços e círculos) em sequência, letras e rostos bastante simplificados, lado a lado, de maneira comprimida e sem uma articulação entre eles.

Quando ingressou no STOR, em 1947, Raphael cobria folhas e mais folhas de papel com séries de linhas cruzadas, formando pequenos quadrados. Nise da Silveira conta que um dia, um funcionário do hospital, contrariando sua orientação de não interferir no trabalho dos pacientes, reclamou que Raphael só fazia tracinhos e pediu que desenhasse uma cara. Na mesma hora, o paciente teria

traçado a figura de um rosto. Em seguida, o homem solicitou que fizesse um cavalo e teve seu pedido atendido novamente (SILVEIRA, 1992: 33) O episódio foi interpretado como uma resposta positiva do paciente, e o desenho passou a ser visto como uma possível via de comunicação entre o mundo de Raphael e a realidade externa. A partir daí, Mavignier soube incentivá-lo a olhar para as coisas e a estabelecer um contato intenso, ainda que efêmero, com o mundo por meio do desenho. O monitor arrumava naturezas-mortas para Raphael desenhar e pedia-lhe para retratar as pessoas a sua volta: Palatnik, Ivan Serpa, Pedrosa e Murilo Mendes foram seus modelos. Mesmo durante as temporadas que Raphael passava na casa de sua mãe, ele não deixava que as sessões de desenho fossem interrompidas. As naturezas-mortas e a maior parte dos retratos feitos por Raphael, incluindo os de crianças da vizinhança, foram feitos durante as temporadas que passava na casa da família, no bairro de Santa Teresa.

A relação com os objetos era fundamental em seu processo de criação, mas era também um pretexto, o estopim para que o artista em seguida se concentrasse na realidade do próprio desenho: na linha, no equilíbrio entre as formas, entre os cheios e os vazios. Em seus trabalhos, muitas vezes as coisas parecem existir livres da matéria, são despretensiosas e transparentes, podendo se sobrepor e ocupar o mesmo lugar.

Em alguns momentos, o desenhista manipulava as feições dos objetos com a mesma liberdade com que reinventava sua própria assinatura: Arphael, Raephael, Rapheld, Raphaeld, Raphaeldo, Rapahael, Rarapi, Raraphael. Mavignier conta também que pedia para o artista assinar seus trabalhos, como uma forma de incentivá-lo a se identificar com eles. No entanto, como já notou Mário Pedrosa, em muitos casos, antes de mais nada, ele tratava sua assinatura como um elemento gráfico integrado à obra (PEDROSA, 1980: 90), o que parece confirmar a intensidade de sua relação com a estrutura do próprio desenho.

No decorrer do catálogo, procuramos reconstituir detalhes da relação entre Raphael e Almir Mavignier. Traçamos também um histórico do interesse de críticos e artistas no Brasil pelo trabalho de doentes mentais, onde destacamos os trabalhos de Osório César e Flavio de Carvalho, e, no contexto internacional, a obra do artista Jean Dubuffet, cuja coleção de *art brut* foi iniciada paralelamente ao início dos trabalhos de Nise da Silveira com a terapia ocupacional.

Ainda assim, é preciso considerar que a condição psíquica de Raphael impossibilita afilia-

ções a movimentos, uma avaliação de seu gosto ou de possíveis influências, o que dificulta enormemente o trabalho de quem se propõe a analisar seu trabalho. Ainda assim, acreditamos que seus desenhos de aparência singela evocam ambições, crenças e utopias de uma parte significativa da arte moderna.

Apesar de toda distância, a linha de Raphael faz pensar em Guignard, que trabalhava com o lápis de grafite duro e se recusava a usar borracha, como uma maneira de assegurar que seu traço seria verdadeiramente preciso, almejando uma espécie de integridade absoluta do processo de criação. Por razões semelhantes, o desenho de Raphael remete também aos objetivos de Paul Klee, que insistia para que seus alunos da Bauhaus se concentrassem no processo de formação e não no resultado final dos trabalhos. Para esse professor: “A obra de arte (...) é sobretudo gênese; ela nunca é vivenciada como produto.” (KLEE *in* CHIPP, 1999: 186) Além disso, o artista suíço argumentava que a pintura e o desenho eram artes do tempo e, por isso, dedicou grande parte de seus livros didáticos a um estudo minucioso dos diferentes tipos de linha. Também em Raphael, a linha faz com que a observação de seus desenhos seja uma atividade essencialmente temporal.

Nesta natureza-morta, por exemplo, o contorno da mesa define o espaço e incentiva o olhar a circular em torno dos objetos que estão ali expostos: frutas, folhas, uma chaleira, um prato com alimentos, o pote à direita que parece representar o tinteiro do artista. A circularidade é reforçada pela disposição das formas redondas no interior da mesa e pela linha que divide o plano na horizontal formando três semicírculos em sequência. As características das linhas sugerem movimentos mais ou menos rápidos, conduzindo o olhar de uma forma à outra. À medida que o olhar se concentra mais e mais naquele universo gráfico, o aspecto despretenso e familiar da cena, decorrente em parte dos motivos decorativos, aos poucos vai se diluindo numa ideia abstrata de movimento.

Não é possível saber o quanto Raphael foi consciente desse processo.

BIBLIOGRAFIA

AMIN, Raquel Carneiro. *O “Mês das Crianças e dos Loucos”: reconstituição da exposição paulista de 1933*. Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2009.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Museu de*

Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Coleção Museus Brasileiros, 2).

ESPADA, Heloisa & NAVES, Rodrigo (orgs.). *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

KLEE, Paul. *Credo criativo*. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 186.

MAVIGNIER, Almir. *Almir Mavignier: depoimento*. Entrevistadores: Gladys Schincariol; Lula Vanderlei et al. Rio de Janeiro: Produção Museu de Imagens do Inconsciente, 1989. VHS (120 minutos), NTSC, colorido, som mono. Entrevista concedida ao grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente.

PEDROSA, Mário. *Raphael: desenhos*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1980.

POMPEU E SILVA, José Otávio. *A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006.

REILY, Lucia; POMPEU E SILVA, José Otávio (orgs.). *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.

_____. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

A IMAGEM DA FAMÍLIA MADRUZZO NAS MEDALHAS E SEUS USOS POLÍTICOS NO SÉCULO XVI

Isabel Hargrave¹

Palavras-chave: medalhas; Madruzzo; Trento; Retrato.

Em 1545 ocorria a abertura do aguardado Concílio de Trento. Esse evento, que distorceria a intenção de reforma moral e disciplinar da Igreja Católica há muito perseguida por diversos eclesiásticos e políticos, em direção a uma profunda e rigorosa reforma dos assuntos da fé – como uma reação intensa às postulações protestantes que já ganhavam força e apoio no norte europeu – seria chamada de “l’Iliade del nostro secolo” (a Ilíada de nosso século), por Fra’ Paolo Sarpi, em sua *Istoria del concilio tridentino* (PROSPERI, 1994: 36). Com uma pré-história longa e cheia de obstáculos, tendo sido interrompido e retomado muitas vezes, e ainda transportado de cidade mais de uma vez, fosse devido à epidemia de tifo em 1547 (JEDIN, 1960: 111) ou à iminência de invasões por parte dos exércitos alemães em 1552, o Concílio funcionou como um sismógrafo da delicada situação política européia em meados do século XVI (PROSPERI, 1994: 36).

Protagonista desse Concílio – ao menos na cidade que o sediou – foi a família Madruzzo, que contou entre seus membros com quatro príncipe-bispos de Trento, entre 1539 e 1658, período que seria posteriormente denominado como o século dos Madruzzo (PASSAMANI, 1993: 11): ao precedente tio sucedia invariavelmente um novo *nipote*. Também outros membros dessa família ocuparam postos chave no seio do bispado (RIZZOLI, 1993: 446).

A escolha de Trento como cidade sede do conturbado e aguardado concílio – determinada por Carlos V e com subsequente anuência do papa Paulo III – não se deu por acaso. Trento, àquela época, possuía características estratégicas para os interesses da Casa dos Habsburgo. Localizava-se no extremo norte da Itália, suficientemente perto das terras do Tirol e da Hungria, administradas por Ferdinando I, servindo como ponte entre o norte e o sul da Europa. Era politicamente dependente do Sacro Império, respondendo, portanto, ao comando de Carlos V; mas como principado-bispal tinha um príncipe-bispo eleito como governante. (BELLABARBA, 1993)

1 Mestranda em História da Arte, IFCH, Unicamp. Agência financiadora: FAPESP

Os personagens da família à época mais influente na cidade de Trento se fizeram celebrar e imortalizar em retratos, dedicatórias de obras impressas e, particularmente, em medalhas comemorativas, como uma forma de retrato em relevo. Apesar de uma maneira aparentemente menos glamurosa de representar sua própria imagem, as medalhas garantiam uma distribuição capilar, assegurando a conservação na memória e no espaço reservado ao pensamento ou ao gozo artístico, graças à multiplicabilidade e à força de difusão do objeto pequeno, durável e que podia ser diversas vezes fundido a partir de uma só matriz (PASSAMANI, 1993: 18). Cada uma dessas representações carrega em si não apenas os traços fisionômicos das personagens, que nos permitem saber hoje como eram, como se vestiam ou como posavam as figuras de outrora, mas apresentam também elementos simbólicos e significativos de uma política que se fazia não somente por ações, mas também por meio da difusão e exibição de imagens, e pela exaltação de suas famas pessoais.

Cristoforo Madruzzo foi o mais representado dentre os Madruzzo. Não apenas em medalhas – das quais existem cerca de dez remanescentes –, mas ele foi também protagonista do peculiar e controverso retrato pintado por Tiziano, pertencente ao acervo do MASP [Imagem 6] – tema central da minha dissertação de mestrado, e ao qual retornaremos em breve.

Sua primeira representação em medalha foi feita por Ludwig Neufahrer e data de 1540 [Imagem 1]. Neufahrer era originalmente ourives de provável proveniência tiroleza ou da Baixa Áustria, que trabalhou em Nuremberg e em Augsburg – ambos territórios imperiais muito ativos e centros que travaram grande intercâmbio artístico com Trento, especialmente no campo da ourivesaria.

No lado direito da medalha vemos Cristoforo Madruzzo retratado de perfil – herança tanto da medalhística antiga quanto da retomada renascentista idealizada por Pisanello no início do século XV. Cristoforo está de cabeça descoberta, com os cabelos até a altura das orelhas, barba espessa e vestindo uma gola aberta de pele, perceptível pela textura granulada criada por Neufahrer. Ao longo da circunferência lemos as inscrições CHRISTO.(phorus) EPISCO.(pus) TRIDEN.(tinus) AETAT.(is) SVAE XXVLL.ANN.(o) MDXL. (Cristoforo Bispo Tridentino. Idade sua vinte e sete, ano 1540). Sob o busto – em quase todas as medalhas que mostrarei – consta a assinatura do artista, normalmente denominada por duas ou três letras.

No reverso vemos dois brasões unidos: o do principado bispal de Trento (a águia de São Venceslau) à esquerda, e o da família Madruzzo, à direita, sobre os quais as ínfulas da mitra bispal

(as tiras que partem do chapéu) cumprem o papel de uní-los. Entre os brasões um sol radiante brilha, e sob ele há uma Fênix em chamas sobre a lenha: esse conjunto do sol e da Fênix formava o emblema pessoal de Cristoforo. As inscrições do reverso dizem, no alto: ELECTVS.M.D.XXXIX (Eleito 1539); e embaixo, na horizontal: PERIT.VT.VIVAT; V.(t) E.(ternum) V.(ivat) (dois *mottos* latinos que significam respectivamente “perecer para que viva – no sentido de que se deve morrer para reviver” e “viva eternamente”). A lenda egípcia segundo a qual a Fênix se imola sobre uma pira de lenha perfumada vem transformada na época cristã em alegoria da ressurreição.

Enquanto o lado direito situa o personagem (bispo, vinte e sete anos no ano de 1540), o reverso nos informa a respeito da razão da medalha: ela comemora a eleição de Cristoforo Madruzzo como príncipe-bispo de Trento em 5 de agosto de 1539. Cristoforo é representado aos vinte e sete anos de idade – nascera em 1512 – celebrando um ponto importante de sua carreira, ascensão de rapidez até então desconhecida entre prelados trentinos, e em parte facilitada por seu pai Giovanni Gaudenzio, e por seu irmão, Nicòlo Madruzzo: desde 1534 Cristoforo acumulava prebendas e cargos eclesiásticos em Augsburg, Trento, Salzurg e Bressanone. Esse acúmulo de cargos em cidades italianas e germânicas é uma das manifestações de como o universo de Trento de fato circulava entre esses dois ambientes.

Nessa medalha fica registrado visualmente o que seria percebido nas décadas seguintes em Trento: a imagem do principado vai progressivamente se identificando com a imagem dos Madruzzo. Aqui, a associação da família com o principado deve ser literalmente amarrada pelas ínfulas.

A segunda medalha, também de Ludwig Neufahrer, data de 1547 [Imagem 2], e tem o lado direito nitidamente baseado na primeira, mas não se trata da mesma cunhagem, o que fica evidente pela mudança no volume do relevo do busto, e pelo fato de a gola de Cristoforo desta vez ser lisa, e não mais texturizada. Essa segunda medalha traz em suas inscrições o seguinte texto: na frente, CHRISTO. (phorus) EX. BARONIB (u) S. MADRVCI.ETA. (tis) SVE. XXXV (Cristoforo Barão de Madruzzo. Idade sua, trinta e cinco); e atrás: CARDINA.(lis) ET.EPIS(copus) TRIDEN.(tinus) ADMINISTRA.(tor). BRIXINE(n)SIS. (Cardeal e bispo tridentino; administrador de Bressanone). O notável, aqui, é que Cristoforo deseja mostrar-se primeiro com seu título laico – barão – para apenas no reverso atribuir-se os cargos eclesiásticos – cardeal e bispo tridentino – ainda assim retomando outro cargo laico, o de administrador de Bressanone, que ele adquirira em 1542. O

brasão representado no reverso é diverso dos primeiros: na parte maior, os símbolos do principado-bispa de Trento (águia) e de Bressanone (cordeiro), e no meio o escudo madruzziano – tudo isso representado agora sob o chapéu cardinalício – cargo para o qual Cristoforo havia sido nomeado em 1542. Sob o escudo encontra-se novamente a Fênix queimando sob o sol.

Apesar de seus novos e proeminentes cargos datarem de 1542, é apenas em 1547 que surge a inspiração para essa medalha, que pode não ter sido celebrativa e, ao contrário, ter servido como uma espécie de cartão de visitas nas viagens que o cardeal realizou naquele ano, primeiro a Ulm, para saber através do Imperador a notícia de que o Concílio seria transferido a Bologna, e em seguida como embaixador de Carlos V, a Roma, para negociar com o papa Paulo III o retorno do Concílio à cidade de Trento (RIZZOLLI, 1993: 440) – o que só ocorreria em 1551.

Neufahrer segue a tradição da medalhística alemã, que costumava representar brasões nos reversos das medalhas, espaço que na Itália será ocupado pela representação marcadamente monumental, mesmo nas medalhas de menor formato, em que aparecem imagens simbólicas, referentes aos emblemas pessoais do retratado ou a motivos alegóricos sugeridos pelo modelo (RIZZOLLI, 1993: 439).

As medalhas de Annibale Fontana feitas para Cristoforo Madruzzo [Imagens 3, 4 e 5] apresentam um traçado de linha um pouco mais suave, especialmente na terceira delas, e que é também particularmente notável nas imagens dos reversos. Esse medalhista italiano usa muito provavelmente o molde em cera, diverso do molde em madeira mais tipicamente germânico, o que permite maior maleabilidade dos contornos dos desenhos.

Os lados direitos dessas três medalhas apresentam retratos em perfil praticamente idênticos, e provavelmente pertencem à mesma matriz. Dessa vez o cardeal aparece com a cabeça coberta pelo barrete cardinalício e vestido com a *mozzatte* (uma espécie de capa) – vestimenta muito parecida com a que ele se fará retratar por Tiziano anos mais tarde [Imagem 6]. As legendas dessas três medalhas também são idênticas. As letras repousam sobre uma tênue linha e dizem CHRIST. MADRV. CARDIN. EPIS. ET. PRIN. TRIDEN. ET. BRIX (Cristoforo Madruzzo, cardeal, bispo tridentino e de Bressanone), indicando, portanto, seus cargos eclesiásticos e administrativos. Me parece particularmente interessante a possibilidade de vermos uma espécie de evolução no desgaste das medalhas: os lados direitos se mostram ligeiramente diversos devido justamente à quantida-

de de vezes que foram tocados, sendo a primeira bastante desgastada, a segunda um pouco menos, e a terceira ainda carrega os detalhes no tratamento do tecido, na gola e na manga, e dos cabelos, e o brilho do metal polido, especialmente no pequeno volume de uma das pontas do barrete. Outro detalhe que torna essas medalhas mais delicadas do que as de Ludwig Neufahrer é o contorno feito de minúsculas bolinhas, que formam uma espécie de cordão de pérolas.

Os reversos, por outro lado, são bastante diversos. Na primeira medalha [Imagem 3], a única datada, vemos novamente a Fênix em chamas sob o sol radiante. Aqui, devido também ao tamanho reservado à representação (essa medalha é maior do que as anteriores), os detalhes do feixe de lenha e das chamas ficam mais evidentes. Mais uma vez o *motto* do cardeal PERIT UT VIVAT “perecer para que viva – no sentido de que se deve morrer para reviver” traz a ideia daquilo que se apaga para ressurgir. A data bastante evidente é 1546, e poderia estar relacionada a uma missão de Cristoforo na intenção de favorecer uma aliança entre o papa Paulo III e o imperador Carlos V, o que acabou levando à eclosão da guerra contra a protestante Liga de Smalkalda (ocasião que foi magnificamente retratada por Tiziano no *Retrato Equestre de Carlos V na Batalha de Mühlberg*, de 1548).

As outras duas medalhas trazem, no reverso, simbologias difíceis e que precisariam ainda de muita exploração, justamente por se afastarem das figurações mais frequentemente utilizadas por Madruzzo, e nenhuma delas traz qualquer indício de datas ou idade do retratado, mas guardam uma afinidade estilística ao destacar nas figuras o uso da musculatura evidente e de torções que remetem à pintura e à escultura michelangeanas. A medalha seguinte [Imagem 4] mostra um Hércules nu, armado com uma clava na mão direita, com a qual planeja golpear a Hidra de Lerna, que segura com a mão esquerda. Aos seus pés jaz um leão morto sobre motivos rochosos. A legenda DABIT DEVS HIS QVOQUE FINEM (Deus vai conceder uma final) ajuda a aproximarmos da interpretação oferecida por Antonio Gazzoletti, em suas memórias sobre Trento, de que esta medalha faria profunda referência à vitória de Carlos V contra a Liga de Smalkalda em Mühlberg, em 24 de abril de 1547 – evento festejado pelo cardeal em 3 de maio do mesmo ano no Palazzo delle Albere (RIZZOLLI, 1993: 441). Essa conquista aparece no âmbito religioso como uma verdadeira (e por pouco tempo definitiva) vitória do catolicismo – a verdadeira religião de Deus – sobre o protestantismo. Nesse caso, Hércules simbolizaria o vitorioso imperador, enquanto o protestantismo estaria encarnado na Hidra – monstro de muitas cabeças. Sendo essa uma interpretação bastante

plausível, nos resta indagar o porque de esta medalha permanecer sem datação que a especifique.

A terceira medalha feita por Annibale Fontana [Imagem 5] que eu trago aqui tem um reverso de caráter aparentemente ainda mais complexo, de provável origem milanesa, o que nos permite situá-la como referência a um significativo momento da carreira política do cardeal, ainda que de curta duração. Em 1555, após o retiro voluntário de Carlos V para o monastério de Yuste, Cristoforo Madruzzo foi nomeado governador de Milão por Felipe II – cargo que manteve até 1558. Na legenda do reverso dessa medalha é possível ler *STATVS. MEDIOL. RESTITVTORI. OPTIMO*, algo próximo de “Estado do melhor restituidor milanês” (*MEDIOL* corresponde ao modo latino de Milanês: *Medio Lateranensis*). Nesse caso, segundo a leitura de Rizzolli, a figura de pé, trajando antigas vestes pontificiais, levantaria com a mão direita o Estado milanês, como um homem deitado sobre uma pilha de armas. Com a mão esquerda a figura de pé esvazia a pátera (essa espécie de taça usada em sacrifícios antigos) sobre uma chama acesa para o aguardado sacrifício. Ao mesmo tempo, um velho deitado do lado direito personifica o Rio Pó (identificado pela legenda *SECVRI-TAS. PADI*, nas parte de baixo da medalha, que significa “Segurança no Pó”). Na mão direita o rio segura um ramo vegetal, augúrio de fecundidade, e com a esquerda derrama água de uma urna. Tudo isso fazendo referência à recuperação do rio Pó, concluída durante o governo de Cristoforo.

Em meio à fundição dessas três medalhas de Annibale Fontana, o cardeal logrou encomendar ao maior retratista da época um retrato seu, pertencente ao acervo do MASP [Imagem 6 e detalhe]. Tiziano retratou Cristoforo Madruzzo em tela assinada e datada duas vezes com o ano de 1552 (no alto à direita e em escorço na lateral do relógio), que eu considero ter sido encomendado em 1551 por ocasião do retorno do Concílio a Trento, após a interrupção de 1547, e não como referência à nova interrupção do concílio logo no ano seguinte, como supôs Ettore Camesasca (CAMESASCA, 1987: 91). Motivada por uma referência confusa no texto de Giorgio Vasari sobre a vida de Tiziano Vecellio (que cita o retrato de Madruzzo logo após se referir ao retrato de Don Diego Hurtado de Mendoza, de 1541) (VASARI, 1993: 1291), a datação dessa obra já foi muito discutida e alterada, mas a pouca documentação restante, os registros na própria tela e a leitura formal e estilística da obra nos permitem seguramente aceitar a data de 1552.

É interessante notar que, apesar de já ser cardeal há dez anos, Madruzzo não veste a púrpura cardinalícia, como tantos outros cardeais retratados ao longo do século XVI. Diferentemente, ele

se veste de negro, como costume frequente e de tradição espanhola dos representantes do séquito de Carlos V. Madruzzo retoma as primeiras medalhas, em que ainda se fazia identificar primeiro como barão, e apenas depois como cardeal, e se faz primeiro político, embaixador de Carlos V – como de fato o foi em suas inúmeras viagens – para somente no detalhe da lateral do relógio registrar seu brasão de príncipe-bispo e cardeal de Trento.

O relógio [detalhe], por sua vez, exhibe não apenas a Fênix em chamas, quase desaparecida sob o brasão do cardeal, mas também um enorme sol no centro do quadrante, e uma vela acesa sobre a campânula – símbolo do sopro de vida que pode ser apagado a qualquer momento. Essa simbologia carregada de significados – porém discreta dentro do conjunto do retrato – se junta à própria presença do relógio, símbolo da passagem do tempo, da brevidade da vida, e de *vanitas* – se acrescentarmos a vaidade presente na própria riqueza deste objeto raro e precioso. Por outro lado, é preciso reconhecer: Madruzzo se mostra como um homem de ação. Príncipe-bispo de Trento, alto dignatário de Carlos V, ele é captado por Tiziano no ato mesmo de receber suas notificações e encargos. Com um pé à frente do outro, como que movimentando-se, o cardeal abre a grande cortina vermelha e nos revela, orgulhoso, papéis sobre a mesa – hoje ilegíveis – e o relógio. Esse objeto assume neste retrato um duplo significado. Para além do grau moral, o marcador de tempo é também aquele que determina o momento do trabalho, e anuncia a hora de agir, na vida, mas principalmente na política.

Depois do grande retrato de Tiziano (literalmente grande, pois ele é um dos retratos de maiores dimensões do pintor veneziano), Cristoforo Madruzzo encomendará ainda algumas outras medalhas sobre as quais falo rapidamente. Temos quatro medalhas feitas por Pietro Paolo Galeotti, “o Romano”, [Imagens 8, 9, 10 e 11] que voltam a representar o cardeal com a cabeça descoberta, em que ele é visto mais como um funcionário laico milanês do que como dignatário eclesiástico – apesar da identificação nas legendas como cardeal e príncipe de Trento, e bispo de Bressanone – exceto pela última medalha, em que ele está completamente vestido como cardeal.

Os reversos dessas medalhas introduzem a representação de paisagens para as quais Galeotti alcança efeitos de traços minuciosos, dignos da delicada técnica de ourivesaria que ele dominava. Três desses reversos representam a figura de uma mulher de pé que aponta com uma mão para o sol radiante (como o figurado no centro do quadrante do relógio, no quadro de Tiziano), e com a outra

para o reflexo desse mesmo sol na água. Essa complicada representação poderia relacionar-se às idéias da Verdade (espelhada em água límpida), ou da Religião e da Fé.

A outra medalha de Galeotti [Imagem 11] representaria, em cada um dos seis navios, um dos bispados sob o comando de Cristoforo Madruzzo, e fechando a baía, Netuno segurando uma corrente na qual se lê “TRANQVILL(itas)”.

O que fica evidente e que se constitui quase como uma regra das representações de Cristoforo Madruzzo, presente inclusive no retrato pintado em tela por Tiziano, é o uso do emblema e da simbologia para representar momentos políticos de sua vida. As dez medalhas encomendadas por Cristoforo recordam momentos decisivos do próprio *cursus honorum* nos âmbitos imperial e curial, iniciado no contexto cultural e estilístico alemão, representado por Neufahrer, renomado entre os nobres clientes tirolezes, mas de súbito orientando-se para os medalhistas italianos como Fontana e Galeotti.

BIBLIOGRAFIA

- BELLABARBA, Marco. “Il Principato vescovile di Trento e i Madruzzo: l’Impero, la Chiesa, gli Stati italiani e tedeschi”, In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993. Pp. 29-42.
- CAMESASCA, Ettore. *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile*. Catálogo da Exposição. Milão: Palazzo Reale, 1987.
- JEDIN, Hubert. *Breve Historia de los Concilios*. Trad. Alejandro Ros. Barcelona: Editorial Herder, 1960.
- PASSAMANI, Bruno. “Ragioni e struttura della mostra. Un principato per l’impero” In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993. , pp. 11-25
- PROSPERI, Adriano, “Riforma Cattolica, controriforma, disciplinamento sociale” In: ROSA, Gabriele de, GREGORY, Tullio. *Storia dell’Italia religiosa – vol. 2: L’Età Moderna*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1994. Pp. 3-48.
- RIZZOLI, Helmut. “I Madruzzo e le medaglie”, In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993. Pp. 437-454
- VALCANOVER, Francesco. “Ritratto del Principe Vescovo Cristoforo Madruzzo”, In: DAL PRÀ, Laura (curadoria). *I Madruzzo e l’Europa: I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero, 1539-1658*. Trento: Castelo del Buon Consiglio, 1993. , pp. 160-163.

VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993. A partir da edição de 1568.

IMAGENS



Imagem 1: (1540), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em prata. 45,5 mm; 26,30 g. Bolzano, Coleção privada.



Imagem 2: (1548), Ludwig Neufahrer, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Medalha fundida e gravada em bronze ou bronze dourado. 43 mm; 32,60 g. Dourada. Trento, Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali, coleção Negriolli.



Imagem 3: (1546) Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze em Milão. 58 mm, Milão, Civiche Raccolte.



Imagem 4: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze, 59 mm. Milão, Civiche Raccolte.



Imagem 5: Annibale Fontana, *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*. Medalha fundida em bronze dourado em Milão, 60 mm. Trento, Castello del Buonconsiglio – Monumenti e collezioni provinciali.



Imagem 6: (1552) Tiziano Vecellio, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Imagem 7: (1552) Tiziano Vecellio, Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo. Óleo sobre tela, 210 x 109 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP). (DETALHE)



Imagem 8: Pietro Paolo Galeotti, Retrato de Cristoforo Madruzzo. Bronze, 36,2 mm. Trento, Castello del Buonconsiglio.



Imagem 9: Pietro Paolo Galeotti, *Retrato de Cristoforo Madruzzo*. Bronze, 45,5 mm. Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia, Collezione Giovanni Maria Mazzuchelli.



Imagem 10: Pietro Paolo Galeotti, *Retrato de Cristoforo Madruzzo*. Bronze, 71 mm. Trento, Castello del Buonconsiglio.



Imagem 11: Pietro Paolo Galeotti. *Retrato de Cristoforo Madruzzo*. Prata, 45 mm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett.

ARTE E HISTÓRIA: O MUSEU AFRO BRASIL E O PAPEL DA CURADORIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA MUSEAL

Isla Andrade Pereira de Matos¹

INTRODUÇÃO

O Museu Afro Brasil foi criado no ano de 2004 através da iniciativa do artista baiano Emanoel Araújo, sob a proposta de desconstruir o imaginário da população negra, associado à escravidão, reforçar a autoestima dessa população excluída ao longo da história nacional, transformar para a igualdade e o sentimento de pertencimento e estabelecer a inclusão social deste grupo e o respeito à cultura de matriz africana.

Refletindo sobre o papel do museu e a forma pela qual as exposições são produzidas, ao visitante não é possível apreender o conteúdo exposto por meio de uma breve apreciação, uma vez que as peças não fazem parte de uma vitrine através da qual são observadas e contempladas simplesmente. Por trás das obras, existe uma narrativa construída a partir de conceitos teóricos, valores e pressupostos e, por isso, necessita de um esforço reflexivo para que seja estabelecido não apenas o diálogo com o visitante, mas, principalmente, para que se compreenda a proposta museológica por meio dos objetos.

Neste sentido, a configuração expositiva do Museu Afro Brasil, antes de ser compreendida como histórica - porque abre oportunidade à discussão historiográfica sobre os negros na América Portuguesa e sua trajetória de composição da identidade brasileira -, é, sobretudo, artística, na medida em que se vale de uma lógica simbólica e elementos de representação de um determinado momento da história, como é o caso da instalação *Navio Negreiro*, projetada para trazer ao visitante sensações de desconforto acerca do tráfico negreiro, das condições dos embarcados e do seu cotidiano, embora não haja menção alguma sobre a historicidade ou autenticidade da embarcação presente em uma das salas do museu.

1 Mestranda em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Portanto, uma análise histórica deste museu convida, antes de tudo, a uma análise curatorial, levando em consideração as concepções artísticas que compõem a exposição e sua relação com os fatos históricos, permitindo a desconstrução de estereótipos e a construção de novos saberes sociais. Assim, o objetivo desta reflexão é relacionar arte e história e suas possibilidades na produção de saberes.

1. MUSEU AFRO BRASIL E SEU PROJETO CURATORIAL

O Museu Afro Brasil foi inaugurado em 2004 através do Decreto Municipal nº 44.816, de 1º de junho de 2004, durante a gestão da então prefeita Marta Suplicy, tendo sido o artista plástico baiano Emanuel Araújo o responsável por sua criação.

Atualmente diretor executivo e curador do museu, Emanuel Araújo formou-se na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, desenvolvendo-se na gravura e na escultura, atividades que lhe renderam reconhecimento e premiações em âmbito nacional e internacional. Amante das artes, tornou-se também colecionador, com a qual foi possível dar início ao acervo do Museu Afro Brasil.

Seu envolvimento na realização de exposições com o foco na arte e história afro-brasileiras se deu a partir de sua participação no II Festival de Arte e Cultura Negra, realizado em Lagos, Nigéria, em 1977: “Minha coleção com objetos afro-brasileiros tomou corpo em 1976, quando fui para a Nigéria (África) para o (II) Festival de Arte e Cultura Negra (...) (ARAÚJO, 2006, *apud* SOUZA, 2009).

O Museu Afro Brasil, como uma instituição social que elege o que mostrar e ocultar, configura-se também como um espaço educativo pelas representações sociais passadas e presentes que escolhe, desconstruindo o imaginário subalterno da população negra e transformando-o em prestígio e pertencimento.

Assim, cabe destacar alguns dos principais objetivos do Museu Afro Brasil, presentes em documentos institucionais, bem como verificar sua adequação ao espaço museal, atentando para como suas propostas apresentam-se na prática.

Configura-se como objetivo geral deste museu a promoção do reconhecimento, valorização, preservação e difusão da arte, da história e da memória cultural brasileira, tendo como referência a

presença luso afro brasileira, indígena e africana, cuja instituição seja capaz de colaborar na construção de um país mais justo e democrático, igualitário do ponto de vista social, aberto à pluralidade e ao reconhecimento da diversidade no plano cultural, mas também capaz de reatar os laços com a diáspora negra, promovendo trocas entre a tradição, a herança local e a inovação global.

Quanto aos objetivos específicos, são diversos, mas cabe destacar dois deles: promover ações que fortaleçam a autoestima positiva da população negra e reconhecer a matriz afroatlântica na identidade da cultura nacional.

No que diz respeito ao conceito museológico, a curadoria explica: um museu que possa registrar, preservar e argumentar a partir do olhar e da experiência do negro a formação da identidade brasileira; um museu brasileiro e um museu da diáspora africana, que busca a desconstrução de estereótipos e a união entre história, memória, cultura e contemporaneidade para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito da diáspora negra. Desta forma, o Museu Afro Brasil é um museu de história, de memória, de artes.

Com relação ao acervo, este é composto de pinturas, esculturas e gravuras, de artistas brasileiros e estrangeiros, além de fotografias, livros, vídeos e documentos, e serve de suporte para se compreender a diversidade cultural africana e para aprender sobre a presença negra na cultura brasileira.

É importante ressaltar que as exposições do Museu Afro Brasil se dividem em longa e curta duração, e mesmo que a exposição de curta duração busque discutir questões ligadas à cultura brasileira como um todo, é na exposição de longa duração que a proposta do museu se torna mais evidente e, portanto, foi também o tema eleito para análise.

Sendo a proposta desta reflexão relacionar arte e história, bem como suas possibilidades na produção de saberes, faz-se necessário uma análise acerca da composição museográfica do Museu Afro Brasil, reconhecendo os pontos de convergência entre a narrativa apresentada pelo projeto curatorial e a exposição. Desta forma, cabe refletir, analisar e interpretar aquilo que é observado, juntamente com o contexto histórico e cultural da peça, para que seja realizada a leitura das obras na exposição artística.

2. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NO ESPAÇO MUSEAL

Ao adentrar o espaço expositivo, o olhar do visitante está voltado para a diversidade cultural africana, que se apresenta nas mais variadas formas, cores, texturas, tamanhos, materiais e proveniência das peças expostas, como ocorre com as vitrines de joias, máscaras e estatuetas, por exemplo, revelando as culturas africanas, na dimensão da pluralidade, e não a cultura africana, como comumente é nos referimos à África.

A exposição de longa duração, ocupando-se da difusão da cultura africana e afro-brasileira, está dividida em seis núcleos temáticos, a saber: 1. África: Diversidade e Permanência; 2. Trabalho e Escravidão; 3. As religiões afro-brasileiras; 4. O sagrado e o profano; 5. História e memória; 6. Artes Plásticas: a mão afro-brasileira.

Cada um dos núcleos do acervo do museu discute questões específicas ligadas à cultura africana e afro-brasileira, como a diversidade das culturas africanas; o papel dos africanos escravizados e seus descendentes na construção da sociedade brasileira, revelando a violência por eles sofrida e suscitando o debate sobre as diferentes estratégias de resistência; a religiosidade afro-brasileira, composta pela sobreposição de religiões de diferentes povos africanos, com suas especificidades e cosmologia diversa daquela cristã ocidental; o sincretismo religioso estabelecido na América Portuguesa, não de forma voluntária, mas impositiva; a história e memória das personagens negras que se destacaram ou tiveram participação em diversas áreas da história do Brasil, como na música, no esporte, no teatro, na literatura e nas artes.

Com relação ao espaço expositivo, não há divisão exata entre os núcleos temáticos, com salas específicas. Ao contrário, todo o espaço da exposição, que está localizado no segundo andar do Edifício Manoel da Nóbrega, está dividido por cores, que identificam cada núcleo. Também não há ordem de visitação, sendo livre a visita, podendo iniciar-se por qualquer uma das extremidades do salão.

As peças foram selecionadas de modo a desconstruir o imaginário da população negra, romper com o estereótipo da escravidão, compreendendo o negro como personagem ativo enquanto escravo de ganho, na mineração do ouro, na construção do barroco e do rococó, na Academia Imperial de Belas-Artes, na música, na ourivesaria e nos campos de batalha, como na expulsão

dos holandeses, na guerra da Independência da Bahia e na Guerra do Paraguai. Desta forma, cada núcleo explora sua temática, como será exposto a seguir.

No núcleo África: Diversidade e Permanência, o foco está exatamente em explorar as culturas africanas que existem no continente. Isso pode ser observado pela grande quantidade de peças provenientes de diferentes lugares da África, cuja arte e técnica são diferentes entre si. Peças até mesmo de uma origem nacional comum, de um mesmo país africano, são identificadas como de povos distintos, revelando a diferença étnica em um mesmo país,

A escravidão, que teve lugar na história no Brasil por três longos séculos, não poderia deixar de fazer parte do acervo. Apesar das marcas que imprimiu ao nosso país, não pode ser escondida. Por isso, o núcleo Trabalho e Escravidão também encontra espaço na exposição, o qual apresenta ao visitante peças pertencentes a uma moenda de cana-de-açúcar, juntamente com reproduções em grandes painéis de imagens produzidas pela comissão francesa de arte no Brasil, mostrando que o funcionamento da indústria do açúcar nos séculos XVI e XVII dependia essencialmente de mão-de-obra escrava. Além disso, o trabalho doméstico também está contemplado, representado pela presença de utensílios utilizados na cozinha, mostrando o preparo dos alimentos, e também a exposição de ferramentas domésticas, revelando um outro tipo de atividade desempenhada por negros. Instrumentos de punição utilizados em escravos tidos como indisciplinados também são apresentados, como a gargalheira, o libambo e o vira-mundo.

Acerca da religiosidade, há dois núcleos, As religiões afro-brasileiras e O sagrado e o profano, o primeiro que se ocupa das religiões de matriz africana, que são várias (não apenas a umbanda e o candomblé, que são as mais conhecidas), e o sincretismo religioso que se deu entre estas religiões e o cristianismo.

Em História e memória, o objetivo é apresentar o negro como parte da sociedade brasileira, que de fato pertence a ela e a construiu ao lado de outros grupos étnico-culturais. Personalidades como Elza Soares e Milton Nascimento são os representantes negros na música, Grande Otelo na dramaturgia, e Milton Santos como referência nacional e internacional no campo na acadêmico-científico.

Artes Plásticas: a mão afro-brasileira é voltado para a exposição de quadros que tenham autoria de artistas negros ou cujas obras sejam a representação da pessoa negra. Dentre os artis-

tas, figuram Benedito José Tobias e Estevão Roberto da Silva. O mestre Aleijadinho, como ficou conhecido o artista Antônio Francisco Lisboa, responsável por importantes obras de arte religiosa nas cidades mineiras do século XVIII, faz parte do rol de artistas.

Desta forma, ao se analisar tanto a museologia, ou seja, “o pensar-se o museu”, quanto a museografia, o “fazer-se o museu” (SUANO, 1986, p. 79), nota-se uma correspondência entre a proposta e a prática do museu na exposição de longa duração. Resta saber como se dá a aceitação ou não do público sobre esta temática, mas isto é assunto para outro momento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Adriana Mortara; VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Porque visitar museus. IN: BITTENCOURT, Circe (org.). *O saber histórico na sala de aula*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- FUNARI, Pedro Paulo. Fontes arqueológicas: os historiadores e a cultura material. IN: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- MINAS GERAIS. Cadernos de Diretrizes Museológicas 2: Mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais; Superintendência de Museus, 2008.
- MUSEU AFRO BRASIL. *O Museu Afro Brasil*. São Paulo: Banco Safra, 2010.
- MUSEU AFRO BRASIL. *Roteiro de visita ao acervo*. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

AS SANTANAS DA ANTIGA VILA DE SANTA ANA E SANTO ANTÔNIO DO TUCANO

Jadilson Pimentel dos Santos¹

RESUMO:

A cidade do Tucano - Bahia, cujo topônimo, no passado, era Imperial Vila do Tucano guarda em sua Igreja Matriz raro tesouro da arte sacra barroca: uma imagem de Santa Ana Mestra. Esculpida em madeira policromada, por mãos de artistas baianos, foi encomendada em Salvador. Além da imagem, a Igreja de Santa Ana também possui dois painéis de valor histórico considerável: uma pintura de teto, de pequena proporção, também com Santana Mestra, e um painel azulejar incrustado no frontão da Matriz, cuja autoria é do mestre da arte da cerâmica radicado na Bahia, na década de 1950: Udo Knoff. Baseado em fotografias, nas obras artísticas encontradas nessa igreja, e em cartas e documentos, esse trabalho pretende analisar a iconografia de Santa Ana, lançando luzes sobre essa questão comparando-a, revelando-a e divulgando-a, essa que é uma das poucas obras que conta a memória das gentes dos sertões e do empreendimento missionário do frei italiano Apolônio de Todí, bem como divulgar o legado material da cidade de Tucano de modo a chamar a atenção no que concerne a proteção desse patrimônio que se encontra ameaçado.

PALAVRAS-CHAVE: Arte religiosa. Iconografia. Igreja de Santa Ana. Tucano.

1 SANT'ANA: HISTÓRIA E ICONOGRAFIA

O culto a Sant'Ana chegou ao Brasil na gênese da colonização. Trazidas de Portugal, as primeiras imagens foram amplamente divulgadas tanto nos cultos oficiais, quanto nos domésticos. Sendo bastante popular, a devoção a Ana se tornou uma das maiores em solo brasileiro, tendo em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco alcançado verdadeiras expressões da religiosidade católica oficial e popular.

¹ Mestre História da Arte pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. E-mail: jadangelus@bol.com.br

Tamanha era a devoção à mãe de Maria que alguns mais ortodoxos temiam que o seu culto suplantasse o da filha. Sendo uma santa essencial nas igrejas e lares, cujo poder de interceder junto a Cristo em benefício dos que lhe imploravam favores igualava-se ao da Virgem Maria. Por ser avó natural do Filho de Deus, tinha o privilégio de pedir através do império e não do rogo e súplica como os demais santos.

De acordo com Oliveira (2001, p. 10), se somarmos a essa eficiência uma ampla variedade de funções é compreensível a popularidade de seu culto na Europa no fim da era medieval e sua rápida propagação nos territórios incluídos pelas grandes navegações na esfera da Igreja Católica Romana a partir do século XVI. Ainda conforme a autora, a atribuição básica de Sant'Ana era cuidar e proteger os lares, em especial as mães de família, o que justifica sua presença nos oratórios domésticos de norte e sul do país. No âmbito do culto oficial, sua frequente inclusão em retábulos de igrejas paroquiais e capelas de irmandades, indica as diretrizes específicas da Igreja Católica pós-tridentina.

Sabe-se que Sant'Ana é a mãe da Virgem Maria, cultuada pelos tecelões, ourives, rendeiras, costureiras e especialmente professores, idosos e casais que desejam ter filhos. Também é protetora das mulheres casadas, principalmente futuras mães. Suas devotas grávidas são muito fiéis e fazem novenas à santa durante a gestação. Ela protege as mães durante o parto, para que sejam rápidos e felizes, e ajuda as estéreis a gerarem filhos.

Geralmente, sua biografia enfatiza que Ana e o esposo eram tristes porque não conseguiam ter filhos. Por intermédio de orações, o casal foi agraciado com a bênção da procriação. Infelizmente pouco se sabe a respeito da vida de Sant'Ana. Alves (2005, p. 74), assevera que a história de Santana não se encontra nas Sagradas Escrituras; foi criada a partir de uma tradição que tem sua origem nos chamados escritos apócrifos, como o *Protoevangelho de São Tiago* ou *O Livro sobre a Natividade de Maria*. A partir desses relatos, fica-se a par dos fatos relacionados à vida de Nossa Senhora, desde sua miraculosa concepção, até o nascimento de Jesus.

Ainda em conformidade com o autor, o que se propõe nesses escritos, de cunho apologético, é a defesa da honra de Maria e de sua vida consagrada à virgindade. Neste ponto, a caracterização que se deveria fazer de Santana era a de uma mãe devotada à educação exemplar da filha, direcionando-a no caminho da perfeição, da castidade, da obediência a Deus, e espelhada nos valores

religiosos prescritos nos sagrados livros. Ciente disto, o culto ganha força e propaga a ideia de uma Sant'Ana Mestra ou Guia, temática que seria explorada à exaustão pelos artistas.

Sant'Ana é sempre representada como uma mulher madura, serena, transmitindo seu conhecimento ou guiando a Virgem Maria pelas mãos, quando não a traz no colo. O fato de gerar a mulher que redimiria os homens do pecado original cria uma contraposição às mulheres pagãs, que o poder católico execrou e queimou como bruxas nas fogueiras públicas. Não é à toa que o culto a ela se incrementa e vem a ser oficializado na Idade Média. O culto a Sant'Ana é, portanto, de origem telúrica e popular, não faz parte das Sagradas Escrituras. (FILHO, 2001, p. 147).

Varazze (apud COUTO, 2010, p.119) na sua *Legenda Áurea* não dedicou nenhum capítulo à vida de Ana. O autor só escreveu sobre ela na parte destinada à natividade da Virgem Maria. Relata acerca da dificuldade encontrada por Santana e seu esposo São Joaquim para gerar filhos. Conta, ainda, que Ana casou-se três vezes e teve três filhas de nome Maria. O primeiro marido foi Joaquim, com ele Ana gerou Maria, a mãe de Jesus Cristo. Após a morte de Joaquim, Ana casou-se com Cleofas e teve a segunda filha, ao ficar viúva novamente, Ana uniu-se a Salomé e teve a terceira filha. Sendo assim, Ana não era infértil, apenas demorou ter a primeira gravidez, o que só aconteceu após vinte anos de espera e depois de prometer a Deus que entregaria a filha a seu serviço.

Diferentemente dessa concepção, Megale (2003, p.52) nos informa que Ana não podia procriar, sendo, portanto, estéril.

Casada com São Joaquim, é mãe da Virgem Maria e avó materna de Jesus Cristo. Contam os evangelhos apócrifos que São Joaquim, rico e temente a Deus, era sempre humilhado pelos companheiros porque não tinha filhos. Sua mulher Ana era estéril. Certa vez, cansado de ser recriminado pelos amigos e sacerdotes, sem nada dizer à sua esposa, reuniu seus pastores, levou os rebanhos para o deserto, armando ali uma tenda, longe de tudo e de todos. Ninguém dava notícias e Ana achou que ele havia morrido. Lamentava por sua viuvez e esterelidade. Apesar de abatida com o rude golpe, procurou reagir, apegando-se ao Senhor, a quem orava com grande confiança. Certo dia, quando rezava em seu jardim apareceu um anjo de Deus [...]. Na mesma ocasião, o mensageiro celestial apareceu a Joaquim, dizendo-lhe para voltar à sua casa, pois Ana, sua mulher, dar-lhe-ia descendência [...]. Passados os meses, nasceu-lhe uma menina, que recebeu o nome de Maria.

A devoção a Ana era muito comum no período colonial brasileiro, e, além de inúmeras paróquias erigidas sob sua invocação, são ricos os acervos de imaginária confeccionada em homenagem à mãe de Maria.

Oliveira (2001, p.11), assegura que a defesa da ortodoxia católica contra a heresia protestante também encontrou forma de expressão em outro aspecto particular da hagiografia de Sant'Ana: sua qualidade de “guardiã da doutrina cristã”, indicada pelo seu principal atributo, o *Livro da Doutrinação*, que traz sempre em uma das mãos nas representações isoladas ou fazendo par com seu esposo, São Joaquim. Mais frequente no século XVII, esse tipo de representação sedeu o passo no século posterior ao tema de Sant'Ana-Mestra ensinando a Virgem menina, que conheceu ampla divulgação. Nessa última versão, o livro da doutrina é assimilado às Sagradas Escrituras, das quais, segundo o *Flos Sanctorum* do Frei Diogo do Rosário, Santa Ana tinha “notícia infusa”, ou seja, inculcada naturalmente, sem necessidade de aprendizado.

No universo familiar de devoção doméstica, o culto a Sant'Ana propagou-se naturalmente, em virtude de suas atribuições de protetora da família e modelo de mãe cristã. Afinal, tem papel singular no círculo familiar da - mãe de Maria, sogra de São José e avó de Cristo – e na formação da mais perfeita das filhas, tema traduzido nas diversas versões de Sant'Ana-Mestra, a educadora que ensina a doutrina à Virgem Maria. (OLIVEIRA, 2001, p. 12).

Sendo assim, as representações mais propagadas de Santana na imaginária religiosa brasileira são as Sant'Anas-Mestras, associadas à Virgem menina, e em seguida as Santas-Mães, que integram a Virgem adulta e o Menino Jesus. As Santanas-Mestras apresentam variações subordinadas a diferentes posicionamentos da imagem principal: sentada, de pé em posição estática, ou de pé em movimento. O atributo fundamental que as identifica é o Livro da Doutrina, que a Mãe e a Filha seguram aberto nas representações estáticas, tanto sentada ou em pé, ou quando figura fechado na mão da Virgem menina nas representações em movimento.

Entre as variantes assinaladas, predominam consideravelmente, no Brasil, as representações de Santana-Mestra sentada com a Virgem menina ao lado, muito comuns no Rio de Janeiro e Minas. A variante em pé com a virgem no colo é uma constante em Pernambuco. Já Santana caminhante, que leva a filha pela mão, era mais comum na Bahia, onde é conhecida pelo nome de Sant'Ana Guia.

2 A ANTIGA VILA DE SANTA ANA E SANTO ANTÔNIO DO TUCANO

Dentre os capuchinhos que adentraram o sertão da Bahia, um se destacou especialmente; o frei italiano, nascido em 1747, na cidade de Todi, Itália - Apolônio de Todi. Em 1779, foi designado para missionar em São Tomé, ação não realizada por motivo de doença. Em 1780 veio para a Bahia e, nessa província, trabalhou arduamente durante uma metade de século, tornando-se, ademais, o prefeito do Convento da Piedade no período de 1780 a 1785.

Na acepção de Calasans (1997, p.73), o frei ficou na Bahia para ser mais do que um dos inúmeros religiosos capuchos procedentes da Itália. Permaneceu em nossas terras para lograr o título de apóstolo do sertão. Dir-se-ia que era o “Anchieta sertanejo”, criador de um dos maiores centros de peregrinação e misticismo do interior da Bahia: o Monte Santo. No ano de 1782, após sua chegada à cidade do Salvador, foi ele, exercer por ordem do novo Arcebispo baiano, Dom Frei Antônio Correia, sua ação missionária no sertão da Bahia e de Sergipe.

Santos, (2011. p.180) assevera que o frei Apolônio de Todi, em suas andanças pelos sertões, além da obra missionária que articulava, também, foi um edificador de obras religiosas, bem como um restaurador de igrejas, capelas, etc. É sabido que ele andou missionando em varias comunidades do sertão da Bahia, o qual teria, certamente, levantado obras no ajuntamento das Santas Missões. Dessas obras subsistem, embora reformuladas, o conjunto arquitetônico do Monte Santo, a Igreja de Senhora Santana da cidade de Tucano, bem como o templo de Nossa Senhora do Bom Conselho, situado na cidade de Cícero Dantas.

De acordo com uma carta enviada ao Dr. Baltazar da Silva Lisboa por volta do ano de 1814, sobre a Matriz de Sant’Anna e Santo Antônio do Tucano, criada em 1754, do Governo do Arcebispo D. José Botelho de Matos e cujo primeiro vigário foi o padre Francisco de Souza, diz o autor, missionário capuchinho Frei Apolônio de Todi, que foi de seu próprio punho a restauração Matriz de Tucano.

Conforme Rocha (1987, p.17), as obras de restauro da igreja Matriz imputadas pelo missionário capuchinho Apolônio de Todi tiveram início a partir dos anos de 1791 a 1795 em diante. Ainda segundo sua fala, as imagens dos Padroeiros – Santa Ana e Santo Antônio – foram mandadas fazer pelo próprio Frei Apolônio de Todi na cidade de Salvador.

3 SANT'ANA NO ALTAR

Pelos rincões mais distantes desses sertões do norte da Bahia nada se iguala a formosura e erudição da imagem de Sant'Ana-Mestra da cidade do Tucano. É obra singular. Trazida em lombo de burro da cidade da Bahia até a Antiga Vila de Santa Ana e Santo Antônio. Foi encomenda do mais célebre capuchinho italiano que, no setecentos, missionou por essas paragens: frei Apolônio de Todí. Ana de Tucano é o tesouro-mor dessa cidade. É a obra por excelência do barroco baiano setecentista.

É como um encanto poético. Ali, soberana, coroando a altar-mor, ela encarna o mundo feminino em sua dupla jornada de trabalho. É aquela que educa e cuida da prole. Em pé, com a filha no braço quase na altura dos ombros está em posição de grande esforço, tensão e movimento, pois enquanto sustenta o livro com um das mãos tem ainda que com a outra, segurar e embalar a filha.

É a obra de força considerável na paróquia. E, embora, em outros tempos dividisse com Santo Antônio o papel de padroeiro, findou por suplantá-lo a esse e a conquistar o mérito de ser o único orago da freguesia nos dias atuais.

A Santana patronessa da cidade do Tucano está associada a variadas histórias, as quais, ainda se mantêm vivas no imaginário popular. Contam algumas delas que o resplendor em ouro, que esta trazia cravado no crânio, teria sido um presente do líder do cangaço - Virgulino Ferreira, o Lampião, quando passou pelas terras tucanenses, pois diante da imagem teria alcançado mercês. Outros relatos dizem que um dos párocos mais recentes teria usurpado tal relíquia, colocando no lugar, um resplendor de pouco valor confeccionado em latão.

Fatos verídicos ou não, o que se pode constatar é que com, ou sem seu resplendor de material nobre, a imagem de Ana é, ainda assim, a mais rica e expressiva em detalhes. Embora o templo possua outros exemplares de valor considerável pertencentes ao estilo barroco, é Sant'Ana, que sem dúvida, rouba a cena.

Medindo aproximadamente 1.20 de altura, apresenta expressões típicas da estética barroca do setecentos: movimentação expressiva, tensão facial, contorção da musculatura e rebuscamento da forma. Outro aspecto que chama bastante atenção é a tipologia dos padrões e cromatismos empregados em suas vestes, pois, constata-se pelo tipo de detalhe que se sobressai (florões), que essa

forma de expressão pictórica é típica da Bahia, no concernente à pintura de imagens. (Figuras 01 e 02).

Nela, notamos rica policromia ressaltando-se os tons de vermelho, verde, azul e os múltiplos trabalhos em dourado, destacando-se florões, volutas, elementos fitomórficos, ressaídos, dentre outros.



Figura 01: Sant'Ana Mestra. Autoria desconhecida, século XVIII. Fonte: Jadilson Pimentel, 2012.



Figura 02: Sant'Ana Mestra (detalhe). Autoria desconhecida, século XVIII. Fonte: Jadilson Pimentel, 2012.

4 SANT'ANA NO TETO

A pequena pintura à óleo presente no teto da Igreja Matriz da cidade do Tucano trata-se de uma Sant'Ana-Mestra (estática). Diferentemente da Sant'Ana do altar, que também é mestra e está em pé, esta, apresenta-se sentada, tendo a Virgem Menina, que aparece mais crescida, à sua esquerda, segurando, juntas, o Livro da Doutrinação.

Esta composição cuja dimensão é de aproximadamente 1.30 x 2.00 compunha o teto azulado em madeira e salpicado de estrelas que imitava a abóbada celeste antes de ser subtraído e substituído por um em PVC. A disposição da cena pictórica aí representada, está voltada diretamente para o observador e remonta os quadros recolocados de tradição portuguesa, os quais fugiam dos modelos de perspectiva e ilusão de lavra italiana.

Embora seja um pequeno painel que data do século XX, é uma pintura singela de alegre e viva policromia, fazendo-nos rememorar alguns dos exemplares de pintura da escola baiana do século XIX. (Figura 03)



Figura 03: Sant'Ana Mestra, século XX. Fonte: Jadilson Pimentel, 2012.

5 SANT'ANA NO FRONTÃO

A Sant'Ana a qual se contempla no frontão do templo de Tucano faz parte de um conjunto azulejar confeccionado em 1969, cuja autoria é do mestre da cerâmica e da arte da azulejaria – Udo Knoff². A representação iconográfica dessa imagem é deveras semelhante a encontrada no teto da igreja. A diferença reside no fato de que, enquanto na cena do teto a Virgem está com a mão sobre o coração em pose contemplativa, a Virgem do frontispício está com o dedo indicador tocando as escrituras do *Livro da Doutrinação* e lançando olhar para a sua mãe. Dessa forma, deduz-se que, enquanto na cena anterior a aprendizagem já tenha-se verificado, nesta, a ação efetiva-se no momento das trocas de saberes. (Figura 04).

2 Horst Udo Enrich Knoff nasceu em Halle, na Alemanha, no dia 20 de maio de 1912. Estudou agronomia e, após a graduação, foi trabalhar em uma companhia de sisal em Lagos, Nigéria. Durante a Segunda Guerra Mundial, fugiu em um navio de bandeira japonesa com destino ao seu país de origem, mas, por conta do bloqueio imposto pela Inglaterra, aportou em Santos, São Paulo, em dezembro de 1938. O desembarque indesejado fez com que passasse mais de cinco anos na cadeia em razão das medidas de segurança adotadas pelo governo brasileiro para proibir a entrada de nazistas no país. Solto chegou a trabalhar como agrônomo em Porto Alegre. Na década de 1950, transferiu-se para o Rio de Janeiro onde começou a trabalhar em uma empresa de cerâmica e a se interessar pelas possibilidades artísticas do barro. Em 1952, foi convidado para expor na extinta Galeria Oxumaré, em Salvador. Encantou-se pela cidade que vivia um clima de efervescência cultural, e decidiu ficar. Nos anos de 1960, instalou o Ateliê de Cerâmica Udo Knoff, em Brotas, e acolheu vários artistas e estudantes. Desenvolveu, ainda, atividades voluntárias em instituições de assistência social, utilizando a arte como meio de terapia e reintegração social. Ao todo, realizou 93 exposições e recebeu diversos prêmios e menções honrosas. Faleceu em 07 de junho de 1994 e foi sepultado no cemitério dos alemães, em Salvador. (CASA COR, 2010, p. 63).



Figura 04: Paineis azulejares contendo Sant'Ana. Autoria: Udo Knoff, 1969. Fonte: Jadilson Pimentel.

6 CONCLUSÃO

A Matriz de Sant'Ana de Tucano guarda em si raros tesouros do barroco, do neoclássico e do modernismo baiano. A trilogia das Anas aqui mostrada traça ainda que de forma breve um certo percurso que vai do século XVIII ao século XX. São obras de valor inestimável para a historiografia da arte brasileira, especificamente a baiana.

Tamanha ênfase desses achados é de suma importância para a preservação da memória e da história das gentes sertanejas, que no decorrer dos processos históricos se viu cerceada de suas mais belas expressões, sendo, muitas vezes, suas vozes silenciadas. Contar sobre esse patrimônio é colocar as freguesias mais remotas dos sertões no cenário artístico da nação, mostrando que essa gente também tinha um gosto refinado e rebuscado, sendo capazes, inclusive, de assimilar e consumir os produtos e tendências vigentes nas capitais, o que de certa forma contrariaria o pensamento de alguns pensadores e cronistas viajantes do XIX e XX que diziam que o sertão estava cerca de duzentos anos atrasado em relação às metrópoles.

É preocupante a maneira como esse patrimônio, especificamente o de caráter móvel, vem sendo tratado nos rincões mais longínquos. Como não são inventariados e tombados, muito desse acervo é subtraído e desfigurado de maneira irreversível, pois para inúmeros indivíduos, inclusive o clero local, tais obras não passam de protótipos antiquados e dissonantes com as novidades do presente.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- CALASANS, José. Subsídios à história das capelas do Monte Santo. In: *Cartografia de Canudos*. Salvador, Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997.
- CASA COR BAHIA. Salvador: Anual. Ano 2, nº. ISSN 1518-224X.
- COUTO, Edilce Souza. *Tempos de festas: homenagens a Santa Barbara, Nossa Senhora da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860 – 1940)*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- FILHO, Orlando Ramos. Mãe ancestral. In: GUTIERREZ, Angela (org.). *O Livro de Sant'Ana: coleção Angela Gutierrez*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001.
- MEGALE, Nilza Botelho. *O livro de ouro dos santos: vida e milagre dos santos mais populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Sant'Ana na imaginária sacra brasileira. In: GUTIERREZ, Angela (org.). *O Livro de Sant'Ana: coleção Angela Gutierrez*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001.
- ROCHA, Rubens. *História de Tucano: 150 anos de emancipação*. Feira de Santana: Bahia Artes Gráficas, 1987.
- SANTOS, Jadilson Pimentel dos. *A arte e a arquitetura religiosa popular do Antônio Vicente Mendes Maciel, o Bom Jesus Conselheiro*. 2011. 262 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

O CURUPIRA E A NINFA SELVAGEM: PINTURA E IDENTIDADE AMAZÔNICA DOS ANOS 20^{1*}

João Augusto da Silva Neto²

INTRODUÇÃO

No ano de 1919, chegava ao Rio de Janeiro o pintor Manoel Santiago (1897-1987). A viagem à Capital da República fora para almejar uma formação artística num dos mais importantes centros artístico do país até então: a Escola Nacional de Belas Artes. Amazonense de Manaus, o jovem pintor vinha de Belém do Pará onde tinha trânsito entre artistas de certa projeção no mundo das artes na cidade. Em solo paraense, foi durante as aulas no atelier de seu mestre Theodoro Braga (1872-1953) e nas visitas ao Museu Paraense Emílio Goeldi que o amazonense tomou gosto pela pintura da flora e da fauna locais e dos elementos da arte decorativa indígena³. Teve certa notoriedade no cenário artístico local por ganhar prêmios como “*hors-couours*” na 6ª Exposição Escolar de Desenho e Pintura em 1918 e na condição de sócio fundador da Academia Livre de Bellas Artes no mesmo ano, juntamente com um grupo de artistas e intelectuais⁴. Por outro lado, fora do cenário artístico paraense, não era fácil repetir a proeza da 6ª Exposição Escolar, sobretudo no restrito circuito de artes da Capital da República.

Fazer carreira artística no Rio de Janeiro era algo ambicionado por muitos pintores brasileiros. A Escola Nacional de Belas era o reduto artístico de ensino sistemático e prolongado das tradições. Artistas que faziam parte do quadro docente e discente da escola eram incentivados a expor nos salões anuais de arte (MICELI, 1996). Nestes salões, Santiago apresentaria ao público carioca

1 * Este trabalho é parte de uma pesquisa maior desenvolvida no Grupo de Pesquisa de História Social da Arte no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, coordenada por Aldrin Moura de Figueiredo e financiada pelo CNPq.

2 Mestrando em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará, bolsista CAPES e membro do Grupo de Pesquisa História Social da Arte e da Linguagem.

3 Theodoro Braga se utiliza desses elementos para pensar um repertório ornamental para a construção de uma arte dita nacional. Em vários de seus textos, o pintor paraense milita em prol de uma arte nacional baseada em modelos da flora e da fauna amazônicas, bem como da arte decorativa de culturas indígenas. Sobre esta questão ver: BRAGA, 1905; 1915; 1917; 1921.

4 A fundação da Academia visava estabelecer em Belém uma instituição que atendesse às necessidades artísticas da cidade. Entretanto, a instituição esbarrou em dificuldades financeiras e teve seu fim em 1922. Cf. FERNANDES, 2009:65.

as paisagens da natureza e da mitologia de sua terra natal. Em 1923 expõe a tela “Yara” (c.1923) e no ano seguinte era considerado um “pintor de imaginação equilibrada e que poderá produzir belas e originais coisas, se continuar no gênero de que já nos dá excelentes demonstrações, inspirando-se nas lendas nortistas”⁵. No Salão de Belas Artes de 1926, Santiago chegaria perto do grande prêmio de viagem ao exterior, cobiçado pelos pintores de então. Entre os concorrentes ao prêmio de viagem estavam Armando Vianna (1897-1991), Manoel Santiago, Sarah Villela (1903-1958), Manoel Constantino (1899-1976) e Candido Portinari (1903-1962), representantes de “cinco afirmações moças, que merecem os estímulos da crítica”. Entre os favoritos, Santiago se apresentaria com um “temperamento excepcional”, de um talento “cheio de poesia, de sensibilidade, de engenho improvisador”, afirmando-se com a tela “O Curupira”, “executada com graça infinita”⁶.

Não se engane caro leitor ao pensar que Manoel Santiago teve tanta facilidade para se firmar no Rio de Janeiro. Neste mesmo salão ao qual apresentara “O Curupira”, Fléxa Ribeiro pontuava em sua coluna em *O Paiz* aqueles pintores que considerou como um dos “desastres” daquele salão de 1926. Em um tom áspero, Ribeiro declarava que “as obras que [Santiago] enviou ao salão este ano parecem vistas dentro de um aquário: há nelas qualquer coisa de postiço, de flutuante, de falso que nos fez pensar não nos estar dado [...] a expressão sincera de sua visão”. A verdade é que o articulista reconhece que o pintor amazonense tem “certo pendor para representar lendas amazônicas” e que “para isso é necessário a energia de abstração e a capacidade de resumir picturalmente”, porém “como não sintetiza, isto é, não apresenta os motivos essenciais, e morde os modelos em pormenores falhos, sucede que há um amalgam [sic] de formas e de cores, sem subordinação”⁷.

Curiosamente, Ribeiro mostra quais as exigências daquele circuito artístico. Se por um lado Santiago agradava por seus motivos regionais amazônicos (flora, fauna e lendas), por outro não agradaria em relação a técnica utilizada. Manoel Santiago ousaria então nos motivos e na técnica. Desse modo tentará conquistar seu espaço no Rio de Janeiro, enveredando na perspectiva das “cousas míticas amazônicas”. É nesta fonte que o pintor vai buscar a inspiração para construir uma visualidade do lendário amazônico.

5 DEMORO, Lauro M.. Artes e Artistas. A Exposição geral de 1924. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1924, p. 5

6 O “SALÃO” - Rápida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

7 RIBEIRO, Fléxa. O Salão de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1926, p. 1.

MANOEL SANTIAGO, O PINTOR DE “LENDAS AMAZÔNICAS”⁸

A tela “O Curupira” (1926) não deu ao pintor o prêmio máximo, mas foi considerada “uma das inteligências mais seguras de quantas pleiteiam louros”⁹. Nesta pintura é retratada a cena do curupira junto à rede de uma índia em meio a uma floresta tropical. A paisagem é baixa, com exceção das copas das árvores existentes nas extremidades do quadro. Santiago utiliza de pinceladas soltas e empastadas para criar um tom verde escuro que impera nas folhagens do solo. Ao fundo, ilhas que se formam de acordo com a perspectiva do rio. Um azul acinzentado dá visibilidade ao céu cuja cor se reflete nas águas. A luminosidade vem entre os galhos frondosos em direção à índia e ao curupira. A natureza é representada de forma paradisíaca, mas ainda assim tropical, sobretudo pela vegetação em tons de verdes escuros que passa a ideia da exuberância [Ver figura 1].

Diante dessa selva estão o curupira e a índia adormecida na rede. O curupira é um dos seres fantásticos do lendário amazônico representado com os pés virados para trás e, em algumas vezes, montado em um caititu (*Tayassu tajacu*). É morador e protetor das florestas, dependendo dele a caça e a pesca. Às vezes pode tomar a forma humana¹⁰. O quadro de Santiago representa um curupira em forma de homem com feições animais, com pelos em abundância em todo o corpo, sendo destaque sua cabeleira de cor próximo ao laranja. Ao canto esquerdo do espectador, está uma índia de cor clara deitada numa rede, com o braço esquerdo sobre a cabeça, o direito debruçado sobre o solo, a perna esquerda levemente flexionada e a direita em grande medida para fora da rede e o busto nu. O adorno em plumas vermelhas e azuis na parte inferior é a única vestimenta da índia. Seu rosto mostra a serenidade de quem está dormindo. Na extremidade direita de sua rede, está o curupira curvado e prestes a tocá-la.

A cena do curupira e da índia é emblemática. Se por um lado temos o curupira representado como um misto de homem e animal, por outro há uma jovem índia de traços ao mesmo tempo indígenas e não-indígenas. Uma índia idealizada ao modelo de doçura de uma ninfa sugere que

8 Título do livro publicado por Manoel Santiago em 1967 com o apoio do governo do estado do Amazonas. Este livro é uma compilação de dez narrativas do lendário amazônico, ilustrado com gravuras do próprio pintor. Cf. SANTIAGO, 1967. Em 2003, a Editora da Universidade Federal do Amazonas publicaria a segunda edição deste.

9 O “SALÃO” - Rápida viagem pela galeria dos concorrentes. *O Globo* (Edição extraordinária), Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

10 Raimundo Moraes o chamou de “Deus defensor da floresta”. Cf. MORAIS, 1931. No final do século XIX, quando muitos intelectuais estudaram o folclore amazônico com o intento de salvaguardar do desaparecimento frente ao avanço da civilização, Barbosa Rodrigues reuniu um conjunto de lendas amazônicas, entre os quais há mais de uma dezena de versões sobre a aparição do curupira. Cf. BARBOSA RODRIGUES, 1890. Uma análise detalhada sobre esta questão e os diferentes usos do legendário da etnologia e o folclore amazônicos está em FIGUEIREDO, 2009a.

esta, possivelmente, seja objeto de luxúria do curupira¹¹. A índia então alude a uma espécie de ninfa selvagem, ambientada na natureza exuberante e tropical e cobiçada pelo curupira – um ser mitológico representado de forma robusta e viril. A cena pode ser interpretada como um encontro exótico numa natureza idílica, pintada por Manoel Santiago a partir do lendário amazônico.

À semelhança desse encontro entre a ninfa selvagem e o curupira, cercado de sensualidade, há um episódio da mitologia grega que é narrado visual e textualmente desde a antiguidade clássica: o encontro das ninfas e do sátiro. No século XIX, o artista francês William Adolphe Bouguereau (1825-1905) pintou “Ninfas e Sátiro” (1873). A tela mostra um sátiro sendo envolvido por quatro ninfas nuas à beira de um lago. Ao fundo está um núcleo de ninfas assistindo ao ato. Bouguereau se tornaria conhecido por pintar motivos mitológicos, religiosos e históricos em um estilo realista, quase fotográfico, que se tornou um sucesso entre os colecionadores de seu tempo (WISSMAN, 1996). Tal qual como o pintor francês, Santiago busca inspiração nas lendas para construir seu repertório visual e, desse modo, impressionar o público e o júri dos salões de arte carioca até que em 1927 lhe é conferido o prêmio de viagem à Europa pela tela “Marajoaras”¹².

Em 1929, quando de sua estada em Paris, Manoel Santiago pinta a tela “Tatuagem”, obra que suscita questões como a pintura corporal indígena e novamente a representação de uma índia de pele clara. Embora o título seja “Tatuagem”, o que observamos não é a escarificação, mas sim a pintura corporal. A índia branca está seminua e seus seios são grandes e arredondados e corpo sinuoso ao modelo de Bouguereau e de Jean Ingres (1780-1867), sendo convertida numa *Vênus selvagem*. Sua tanga em cerâmica é estilizada com ornamentos artísticos marajoaras que possivelmente é fruto das observações que Santiago fizera nas coleções arqueológicas do Museu Goeldi quando da época em que residia em Belém. No canto direito ao espectador, há um índio sentado sobre sua perna com uma pequena haste de pau em sua mão, pintando o corpo da índia. No canto inferior esquerdo, há três vasos em cerâmicas ornamentados que provavelmente são recipientes para armazenar as tintas de base vegetal como, por exemplo, aquelas extraídas do jenipapo - fruto do jenipapeiro (*Genipa americana*) - e o urucu – fruto do urucuzeiro ou urucueiro (*Bixa orellana*).

11 Esta interpretação não é ao todo desconexa, haja vista que o próprio Manoel Santiago fez questão de enfatizar o aspecto sensual da tela. Nas palavras do pintor, “[...] As índias adolescentes [...] adormecem sonhando com o Curupira. Se alguma d’ellas commeter uma falta e não a puder justificar, logo será acusado o Curupira pelo crime de sedução”. Texto escrito no verso do quadro. Cf. SANTIAGO, Manoel. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm>. Acesso em 12 de julho de 2012.

12 NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 25 ago. 1927, p. 5.

No plano intermediário da pintura, existe outra índia de pele clara com os seios à mostra deitada numa rede, sendo confortada pela sombra das folhas de bananeira. Um pássaro vermelho está sobrevoando seu braço esquerdo suspenso, numa aparente despreocupação. No plano de fundo, no canto esquerdo, um rio em tom azul cortando a costa e no lado oposto está um grupo de índios à sua margem olhando no horizonte outro grupo partindo em uma canoa; à parte, embora mais distante, estão duas índias com os seios a mostra; uma em pé junto à árvore e ao lado desta outra índia com a cabeça curvada olhando para baixo e sentada no solo [Ver figura 2].

Aqui vale chamar a atenção do leitor para algumas semelhanças entre a tela “O Curupira” de 1926 e “Tatuagem” de 1929. Em ambas as mitologias indígenas e europeias se aproximam na composição da imagem do feminino. Manoel Santiago pinta índias idealizadas como na tradição do campo mais clássico da arte. Figuras femininas que evocam a beleza e sensualidade de índias que se transfiguram em ninfa ou em Vênus selvagem no exotismo da natureza tropical amazônica.

O trato dado à natureza é um ponto que merece ser destacado. Os detalhes de uma natureza exuberante são mais perceptíveis na tela de 1929. Por outro lado, tanto em “O Curupira” como em “Tatuagem”, o pintor se preocupa não apenas em mostrar a selva, mas também o rio. A paisagem se constitui como um dos elementos que cercam as representações da mitologia indígena em interface a mitologia européia.

Mas se Santiago busca imprimir um espectro maravilhoso a selva, o que podemos interpretar sobre o rio? Um leitor com certo grau de conhecimento sobre a Amazônia certamente sabe que o rio se constitui como uma das vias naturais mais ativas da região. Basta lembrar que durante a história da ocupação da Amazônia o rio serviu de estrada para que os conquistadores pudessem não apenas adentrar nos territórios recém-descobertos, mas também criar imagens mentais sobre a Amazônia (UGARTE, 2003). Como bem salientou Henrique Santa Rosa em seu estudo sobre o Rio Amazonas, o rio exerceu um papel de fonte de riquezas, de transporte, de propiciar a catequese dos povos nativos, de fomento de curiosidades que muito impulsionaram as expedições científicas do final do século XVIII e ao longo do XIX e na demarcação de território e de fronteiras (SANTA ROSA, 1926).

Poderia um rio servir a tantos propósitos assim? Para além de sua formação natural, o rio também é construído pelo homem de modo pensado e consciente, um rio pensado racionalmente e

a serviço da imaginação humana para forjá-lo de acordo com certo interesse (FEBVRE, 2000). Tomando como exemplo o Rio Amazonas, este não é apenas o rio que nasce nas montanhas andinas e deságua no Atlântico, mas o rio que fora palco para que mitos europeus pudessem ser encenados - em especial o mito da amazonas que deu nome ao rio (UGARTE, op. cit.); o rio dos comerciantes, dos espanhóis, dos portugueses, dos missionários, das expedições oitocentistas, enfim, um rio que com a reunião de tantas feições construíram o Rio Amazonas¹³. Diante disso, Manoel Santiago cria sua simbologia para o rio. Picturalmente, o amazonense constrói o rio do encontro do curupira e da ninfa selvagem; o rio da Vênus índia sendo tatuada pelo índio. Soma-se aqui o rio, a flora, a fauna e a índia a uma imagem idílica de um mundo de quimeras amazônicas.

O historiador da arte Timothy James Clark defende que há a necessidade de se fazer um esforço teórico e prático sobre as “condições da produção artística”. Para o inglês a crença do “artista como ‘criador’ da obra; a noção de uma sensibilidade preexistente – com relação à forma, ao espaço, ao sentimento do mundo como criação de Deus ou dos deuses – que a obra devia ‘expressar’” deve ser suplantada em prol de uma apreensão da condição social do artista, da estrutura da produção da arte, “fatos” sobre os patrocinadores e colecionadores de arte, e sobre o comércio de arte (CLARK, 2007:335-336). Num universo artístico, político e social do Rio de Janeiro dos anos 20, estas questões são imprescindíveis. Recém chegado à Capital da República, sabemos que as condições sociais do pintor amazonense não eram das melhores. Desconhecido e sem a felicidade de encontrar um mecenas tal qual Portinari, Santiago precisava impressionar a crítica e firmar carreira no novo reduto artístico. Com efeito, o pintor estaria atento às redes de relações de amizades e de mecenato que não raramente exerciam influências junto ao júri dos salões e/ou a críticos e jornalistas que tinham colunas em jornais da imprensa local, além de viabilizarem encomendas de telas que ajudavam no sustento dos artistas (MICELI, op. cit.).

É interessante notar como Manoel Santiago em sua corrida pelo reconhecimento artístico pinta uma enorme variação de gêneros pictóricos, entre os quais se destacam como principais o paisagismo, as marinhas, os retratos, os nus, bem como telas que apresentam as lendas amazônicas. Sem dúvida, tomou algumas orientações sobre paisagismo nas aulas de João Batista da

13 Sobre esta perspectiva de o rio ser uma construção humana, Lucien Febvre analisou a história do Reno como uma história que demonstra a “capacidade criadora da imaginação” que forjou um Reno germânico, um Reno francês, um Reno fronteira natural, um Reno alemão. Cf. FEBVRE, 2000.

Costa (1865-1926) e Eliseu Visconti (1866 – 1944) e da pintura de retratos e de nu feminino, com destaque a formas sensuais, com Rodolfo Chambelland (1879-1967). O pintor amazonense então enveredaria pela pintura de paisagens, mas não tão somente esta. A pintura de uma natureza ornamental, idealizada e tropical associava-se aos motivos lendários amazônicos.

O recém chegado artista vindo do norte procurou inspiração nas lendas de sua terra natal para impressionar e se destacar no Rio de Janeiro. Ao longo das edições dos salões de arte carioca nos anos 20, pintou, entre outros, “Yara”, “Flor de Igarapé”, “Caipora”, “Curupira” e “Marajoaras”. Possivelmente, aliou o gosto pelo paisagismo imperante nos salões de arte cariocas com os motivos lendários amazônico, objetivando alçar voo e conseguir legitimação artística. É bem verdade que a pintura da natureza era algo caro não apenas no mundo das artes do Rio de Janeiro daquele tempo como também em Belém do Pará, antigo reduto escolar do artista amazonense, desde os fins do século XIX e início do XX (FIGUEIREDO, 2009b). Aqui, neste ponto, a análise de Michael Baxandall parece ser pertinente para um entendimento do aspecto da intencionalidade. O historiador inglês considera que como os quadros são “produtos de uma atividade humana, um fator de seu campo casual é sempre a violação, conceito que coincide em parte com [...] de ‘intenção’”. Com efeito, a intencionalidade é uma condição de toda a ação humana racional (BAXANDALL, 2006:80). Por outro lado, pondera Baxandall, há que se considerar a relação entre o objeto (nesse caso os quadros de motivos amazônicos) e as circunstâncias (o contexto do Rio de Janeiro e, de forma geral, do Brasil na década de 1920). A pintura, dentro desse pressuposto, pode ser vista como evidência dos aspectos da realidade social ou, dito de outra forma, como o lugar de representações em seu contexto histórico (BURKE, 2004).

Circunscrito em um contexto de redefinição da arte nacional, Manoel Santiago imprimiu em sua arte o gosto pelas coisas de sua terra natal para fazer das lendas um instrumento de nacionalização da arte. Tratava-se de forjar uma identidade nacional sob uma visão dos elementos amazônicos para a construção de uma arte brasileira¹⁴, haja vista que era necessário que “cada grande povo gere sua arte representativa das tendências e sentimentos de sua raça” (COSTA, 1927:188). A relação com elementos da Antiguidade Clássica mostra que o artista amazonense era tributário aos modelos artísticos greco-romanos, reconhecendo-os como o “mais alto padrão de beleza artística

¹⁴ Theodoro Braga, Eliseu Visconti e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) já militava nesse campo e propunham constituir um estilo artístico próprio do Brasil com a estilização de elementos da flora brasileira e da arte decorativa da cerâmica marajoara. Cf. GODOY, 2004.

do Universo, e de que a Grécia foi máxima expressão”¹⁵. Por seu turno, Santiago estabeleceria uma interpretação de como incorporar as lendas e os índios dentro de uma arte nacional; uma visão que se constituiria por um complexo de representações que envolvia as lendas e a paisagem do ambiente amazônico, sob um espectro idílico que, não raramente, se estendia às representações dos índios, tal qual a ninfa selvagem de “O Curupira”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA RODRIGUES, João. *Poranduba amazonense*, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRAGA, Theodoro. A planta brasileira (copiada o natural) aplicada à Ornamentação. Original ilustrado e manuscrito. São Paulo: Biblioteca Pública Mário de Andrade (1905).

_____. “A arte brasílica através da cerâmica da ilha de Marajó”. In: Moura, Ignacio (org.). *Anuario de Belém em comemoração do seu tricentenário – 1616-1916*. Belém: Imprensa Oficial, 1915, p.135-136.

_____. “A arte decorativa entre os índios selvagens da foz do Amazonas”. *Revista do Instituto Historico e Geographico do Pará*. v.1, n.1. Belém, 1917, pp.49-52

_____. “Estilização nacional da arte decorativa aplicada”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 9, dezembro de 1921.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CLARK, T. J. *Modernismos*: ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COSTA, Angyone. A Inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927. In: VALLE, Arthur (org.). *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm>. Acesso em: 16 de julho de 2012.

FEBVRE, Lucien. *O Reno*: história, mitos e realidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto*: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feito. (Dissertação de mestrado). Niterói: UFF, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados*: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia, 1870-1950. Belém: Edufpa, 2009a.

15 BELÉM NOVA. O momento na pintura - Entrevista com Manoel Santiago. Nº 65. Belém, 29 de janeiro de 1927.

- _____. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: Flávio Leonel Abreu da Silveira, Cristina Donza Cancela. (Org.). *Paisagem e cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Edufpa, 2009b, pp. 229-243.
- GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. (tese de Doutorado). São Paulo: Unicamp, 2004.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia das letras, 1996.
- MORAIS, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazônia*. Rio de Janeiro: Alba, 1931.
- SANTA ROSA, Henrique. *História do Rio Amazonas*. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1926.
- SANTIAGO. Manoel. *Lendas Amazônicas*. Manaus: Editora Sergio Cardoso, 1967
- UGARTE, Auxiliomar Silva. Margens Míticas: A Amazônia no Imaginário Europeu do século XVI. In: PRIORE, Mary Del; GOMES, Flávio (orgs). *Os Senhores dos Rios: Amazônia, Margens e História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. pp. 3-31
- WISSMAN, Fronia. *Bouguereau*. Rohnert Park: Pomegranate Artbooks, 1996.

IMAGENS



Figura 1 – (1926), Manoel Santiago, O Curupira, Óleo sobre tela, 96 x 157 cm. Fonte: Bolsa de Arte, Rio de Janeiro, Agosto de 2005 (Catálogo de leilão). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ms_arquivos/ms_1926_curupira.htm>.



Figura 2 – (1929), Manoel Santiago, Tatuagem, Óleo sobre tela, 195,5 x 130,87 cm. Belém. Acervo do Museu de Arte de Belém – MABE

A ARTE A SERVIÇO DO SAGRADO: A ARTE SACRA DE CLÁUDIO PASTRO (1948-) E O SANTUÁRIO NACIONAL DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO APARECIDA

João Paulo Berto¹

INTRODUÇÃO

No campo contemporâneo das artes plásticas ditas sacras, percebe-se certa uniformização de traços, cores e imagens. Esta *nova* concepção do pensar artístico, contudo, é reflexo de uma série de discussões que foram travadas no seio da Igreja Católica desde o final do século XIX, aliando arte, teologia e liturgia. Esta apresentação, assim, busca tratar sobre estes discursos da arte sacra, tomando a obra do brasileiro Cláudio Pastro (1948-) como estudo exemplar nestes apontamentos.

Em linhas gerais, tais discussões propuseram o retorno a um momento dito “original” e único para o cristianismo, uma vez que, para estes grupos, a história da Igreja esteve inserida em diversos momentos culturais que conseguiram desfigurar e descaracterizar o verdadeiro espírito do culto cristão partilhado na Antiguidade, no qual Cristo era visto como o templo, o Altar e a verdadeira Páscoa. Assim, em meados do século XIX e, sobretudo, com o movimento litúrgico do início do século XX, idealizou-se uma volta às fontes da liturgia, tradição e arte cristãs, ou seja, a Igreja Primitiva ou da chamada Tradição Apostólica.

O movimento de renovação da liturgia², nascido na Europa no fim do século XIX, responsável por traçar os contornos do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965) e a promulgação da Constituição Sacrosanctum Concilium, originou-se nas reformas empreendidas nos ambientes monásticos, sobretudo beneditinos, iniciado na França e espalhado pela Bélgica e, particularmente, pela Alemanha. Nesta chave, a arte e a arquitetura das igrejas ganharam também espaço, sem-

1 Bacharel e Licenciado em História, com ênfase em Patrimônio Histórico e Cultural, pelo IFCH/UNICAMP. Mestrando em História Cultural (bolsista Fapesp) na mesma instituição, sob orientação da Profª. Dra. Eliane Moura da Silva. Contato: joaopberto@yahoo.com.br.

2 Como afirma Maria Paiano, *le radice del movimento liturgico affondano in quella cultura intransigente che, definitasi tra la Rivoluzione francese e la Restaurazione, era divenuta largamente egemone già nella seconda metà dell'Ottocento. Tale cultura si caratterizzava per un'analisi di tutta l'età moderna – dal l'umanesimo alla Rivoluzione francese, passando per le tappe intermedie della riforme protestante e del razionalismo illuminista – come un processo di rovinoso decaimento dello spirito cristiano, sempre più respinto ai margini della vita politica e sociale da un'umanità che, cedendo all'orologio, aveva preteso di dare un fondamento autonomo a tutte le dimensioni della propria esistenza, prescindendo dal necessario riferimento alla religione e in particola agli insegnamenti della chiesa cattolica.* (PAIANO, 2000: 6-7).

pre tendo em vista uma liturgia clara. Isto pode ser entendido por meio dos vários documentos eclesiais, sendo *Tra le sollecitini*, de 22 de outubro de 1903, o primeiro impulsionador. Buscando um movimento que partisse da hierarquia da Cúria Romana, longe de imposições locais, a carta apontava o valor de uma liturgia mais pura, vista como uma oração da Igreja capaz de substituir individualidades.

Propunha-se uma convergência entre o resgate da liturgia e iconografia primitivas e a arquitetura e as artes do presente. A verdadeira igreja deveria eliminar devocionismos e superficialidades que não representassem os ideais do culto cristão, encarando a arte como uma extensão do serviço divino (liturgia) e uma oferenda ao sagrado. Com isso, o simbolismo e a contenção das formas (arquitetônicas e decorativas) tornaram-se elementos essenciais para nortear a compreensão de qualquer espaço litúrgico, alcançando o grau máximo com a noção de Beleza. O centro da liturgia, o Mistério Pascal, deveria sobressair, ressaltando o Altar único, símbolo do Cristo, devendo a arte levar à contemplação direta e objetiva do sagrado, longe de devocionismos.

CLÁUDIO PASTRO: MODELO DE ARTISTA *SACRO*

É nesta chave compreensiva que Pastro se insere e produz sua arte sacra. Nascido em São Paulo, em 16 de outubro de 1948, Cláudio Pastro dedica-se à arte desde a juventude, considerando que seu traço e sua espiritualidade foram influência das congregações religiosas estabelecidas próximas a sua casa. Estas o inseriram nos debates litúrgicos renovados, na arte sacra, sobretudo na iconografia do cristianismo primitivo. Apesar de não ter formação específica em arte sacra (é cientista social formado pela PUC-SP), fez alguns cursos no exterior, onde tomou contato com diversos estilos artísticos. Seu ponto de partida é a arte medieval, segundo ele baseada na simplicidade e tida como verdadeiro estilo da cristandade, a qual foi incorporada e relida tecnicamente à luz das correntes modernas.

Iniciou sua produção na Europa, na década de 1970, quando no Brasil crescia a Teologia da Libertação, de quem Pastro sempre foi contrário. Tomando uma postura crítica, aponta que pensar a arte sacra como uma aliada da liturgia neste país é ainda uma tarefa árdua, uma vez que “o Brasil é um país inculto, sendo difícil enfrentá-lo. O clero nos últimos anos sempre tem sido mais

(e mais) medíocre”³. Devido a isso, a arte desenvolvida pela Igreja Católica nestas terras seria desencarnada e sem sentido, uma verdadeira grosseria.

A obra de Pastro, nesta linha, teve e ainda tem grande repercussão, colocando sua marca entre diversas construções, reambientações e “restauros” de igrejas (por mais que não seja arquiteto), além de outros trabalhos. Criando um estilo próprio, suas composições, com os anos, foram se tornando cada vez mais simplificadas e estilizadas, tendo a força nos traços muito simples, finos e econômicos, derivados da iconografia bizantina. Seu reconhecimento pela Igreja como um dos mais importantes artistas sacros, algo que se justifica pela concernência de suas idéias àquelas da instituição, forneceu um grande impulso para a sua carreira, levando-o a realizar obras pelo mundo todo.

Suas criações apresentam uma grande concepção simbólica ligada ao contexto em que são realizadas. Influenciado pela presença indígena e negra dos artistas, sobretudo anônimos, busca uma forma de entrelaçar o belo com a missão do evangelizador. Tudo em sua obra (pinturas, esculturas, vitrais, azulejos) é minuciosamente pensado e suas correlações pretendem sempre unir aqueles que usam o ambiente litúrgico ao aspecto principal de sua obra que é o Sagrado. As pinturas, esculturas ou o próprio espaço em si (noção arquitetônica), que tem essa função, formam o fator chave para que o sagrado se manifeste ao homem, juntamente com a questão missionária. Por isso, Pastro afirma que sua arte buscaria exprimir “o gosto por uma arte arrojada, forte e atual, deixando de lado o mero copismo de “santinhos” de gosto duvidoso que ainda pairam por aí e colocam em questão a fé cristã” (PASTRO, 2001: 16-17). De fato, o artista é extremamente crítico com relação ao modo como arte sacra, liturgia e religião caminham, sobretudo no Brasil. Como ele aponta criticamente, “entrando em nossas igrejas e vendo nossas celebrações, tem-se a impressão de que o Concílio Ecumênico Vaticano II realmente ainda não aconteceu” (PASTRO, 1993: 14).

A escolha de Pastro por uma tendência que ansiava resgatar as artes e espiritualidade dos primeiros séculos da história de Igreja não foi algo feito de modo aleatório, mas deve ser lida dentro das discussões que há cerca de um século estão presentes no meio eclesial. Um estudo de caso

3 Entrevista cedida por Cláudio Pastro ao autor em 21 de novembro de 2008. Esta posição é frequente nas entrevistas que o artista sacro cede. Outro exemplo: ao ser questionado qual seria a maior dificuldade e entrave de sua obras, respondeu: *O clero, o clero é o maior entrave para a arte sacra. Falta-lhe a sabedoria do Espírito que se exercita na oração e liturgia diária. Depois, a única preocupação do clero é com o dinheiro e suas inspirações na mundaneidade. Aqui no Brasil a falta de cultura do Espírito (desde seminários, reitores, bispos...) é imensa. Não hesitam comprar um carro zero (seja lá o preço que for) e esquecem que o Espírito passa pela arte e a boa arte tem preço. Certa vez, pinte um painel de 2 x 2m numa manhã e alguém disse-me: “você pinta rápido e caro” e, eu respondi, “sim, pinte numa manhã e trinta anos de pesquisa, estudos, oração etc.” Arte não se compra por metro e tempo, ela é de outra natureza. É muito triste ser medido por pessoas grosseiras.* (PASTRO, 2011)

interessante é o Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, possivelmente o maior e mais importante centro religioso de peregrinação do Brasil.

SANTUÁRIO NACIONAL DE APARECIDA: POR UM CENTRO DE FÉ NACIONAL PÓS-CONCILIAR

O Santuário Nacional de Aparecida (Aparecida-SP) destaca-se por sua magnitude, projeção e, sem dúvida, por ser um dos maiores centros da fé católica no Brasil⁴, responsável por formar parte de sua identidade nacional. Embora a história do Santuário comece em 1717, com o achado da imagem nas águas do rio Paraíba do Sul, foi no século XX que o local se configurou como centro oficial e institucionalizado de peregrinação e devoção do catolicismo brasileiro. Entre conjugações de interesses em que Igreja e Estado apropriaram-se da imagem da Santa, a cidade de Aparecida e o Brasil tornaram-se uma só coisa: por meio do sentimento patriótico e religioso, a nação passou a ser representada através de um símbolo católico constituído, Nossa Senhora Aparecida (lembrar dos atos que consagraram N. Sra Aparecida como Rainha e Padroeira do Brasil em 1931).

É nesta conjuntura de fatores que se encontrou a construção do Santuário Nacional de Aparecida. Como o número de fiéis que recorria à primeira igreja tinha aumentado, motivados por um sentimento também cívico, era necessário edificar um novo templo. Assim, por iniciativa dos Bispos do Brasil e dos padres da Congregação do Santíssimo Redentor, teve início a construção da atual Basílica Nova, em 1955, tendo como idealizador Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (1890-1982), primeiro arcebispo de Aparecida. Com projeto de Benedito Calixto de Jesus Netto, sua receptividade foi tanta que foi elevada à categoria de Basílica Menor pelo papa João Paulo II ainda durante os anos de sua construção.

Mesmo entre problemas financeiros, a estrutura na forma de cruz latina (originalmente grega) foi concluída nos anos 1980, porém o acabamento levou ainda muito tempo. Foi assim que, em 1997, a convite do então Cardeal Arcebispo de Aparecida, D. Aloísio Leo Arlindo Lorscheider (1924-2007), juntamente com outros artistas e arquitetos especializados em arte sacra, que o artista sacro plástico Cláudio Pasto tomou à dianteira nos processos de conclusão da basílica menor. Este convite foi também reflexo do estudo desenvolvido por Pasto e publicado em sua obra *Guia do Espaço Sagrado*, de 1999, intitulado “Algumas reflexões e sugestões sobre um local que não nos

4 Segundo declaração oficial da CNBB, em 1984, o Santuário Nacional de Aparecida seria a maior igreja mariana do mundo.

pertence: A Basílica de Aparecida. Para melhor compreensão deste espaço sagrado”. Nele, propunha diversas alterações para o espaço, bem como desenvolveu sua própria análise sobre o santuário, partindo sempre da íntima relação entre a arte sacra e a liturgia como forma de manifestar o centro da celebração cristã: o Mistério Pascal.

Sem dúvida, a Basílica de Aparecida tem sido seu maior e mais importante trabalho, ainda em execução. Pensando-a como um invólucro do espaço sagrado manifestado, idéia compartilhada dos trabalhos de fenomenologia de Mircea Eliade, seu objetivo nesta obra é tornar o templo não “um Santuário Nacional da Fé, mas, sobretudo, um centro educativo da fé e de uma cultura de unidade nacional. Transcendente a qualquer subjetivismo e como tal deve ser estudado e concluído” (PASTRO, 1999: 252). Para Pastro, deveria ser empregada no templo uma linguagem do simbólico que não afastasse, mas aproximasse os fiéis para este *locus* de hierofanias. Como mostra em seu próprio anteprojeto de 1997, na forma de *post scriptum*, afirma: “Cuidado! No Brasil, a única visão que o povo tem de igreja são as formas clericais do século XIX. Os objetos vagabundos das ‘lojinhas’ são os mesmos encontrados no interior do edifício cristão” (PASTRO, 1999: 252).

A execução do projeto de Pastro começou em 2000 com uma série de estudos para o Altar-central, o Presbitério e Retábulo da imagem. Com base no azulejo de tradição portuguesa, o elemento congregador do espaço é a imagem da *Jerusalém Celeste*, como sendo o lugar da nova criação, que desce e se instala no meio dos fiéis, buscando inspiração também no livro do Cântico dos Cânticos, obra que expõem, simbolicamente, o ideal de relação entre Cristo e sua Igreja.

O piso da Basílica, todo em granito brasileiro nas cores vermelho Brasília, rosa Goiás e branco Polar, remete às formas da cestaria indígena, simbolizando a terra brasileira que recebeu o mistério cristão. O do Altar central, por exemplo, é constituído em um presbitério circular do qual partem linhas em ziguezague, estando a mesa do Altar ao centro na forma quadrada (símbolo da perfeição). Lembrando formas indígenas que simbolizam as ondas da água da vida, as linhas partem para as quatro naves da igreja, como os quatro rios que saem do trono do Cordeiro para inundar toda a terra, segundo o livro do Apocalipse. Como mostra Pastro, no presbitério circular, a pedra (altar), que é o Cristo, se expande em direção aos quatro cantos do universo (ver ANEXO). Da cúpula central, em um grande cabo, está pendurada uma cruz de aço com a silhueta vazada do Cristo crucificado, a chamada cruz cósmica: apenas uma indicação da figura, símbolo do Cristo vivo e invisível que está lá presente, contrastando com a comovente e ensaguentada efigie do barroco.

A água é um elemento central na concepção do espaço, tanto no piso como nos barrados das paredes e pilastras, simbolizando tanto as águas do rio Paraíba, onde a imagem foi descoberta, quanto mostrando que, ao adentrar o espaço sagrado, o crente é imerso no Cristo, Fonte de Vida Nova, na ação contínua do Espírito que dá vida a ele e ao local.

Em 2004 foi entregue uma das obras mais importantes, revitalizada em 2011: o retábulo/trono da Imagem. Nele há uma grande faixa central ouro contendo, ao meio, em uma faixa branca, três arcanjos em traços dourados: no alto Rafael, no meio Miguel e abaixo Gabriel. Cada figura tem seis metros de altura, correspondente à escada de Jacó, na qual os anjos descem e sobem, trazendo graças e levando os pedidos dos fiéis. Na base está o nicho da imagem, de prata e brilhantes, envolto por um grande sol que corresponde à mulher vestida de sol do Apocalipse. De cada lado, há grande painéis em tons de azul ultra-mar, azul turquesa, lilás, branco e ouro, onde estão representadas 12 mulheres do Antigo Testamento que prefiguraram a Virgem (ver ANEXO).

No estudo desenvolvido por Pasto, houve uma nova atribuição para os espaços da Igreja. As capelas foram novamente repensadas e ambientadas segundo um estudo simbólico: as do lado sul tornaram-se Capela do Santíssimo e Capela Diária (dedicada a São José, tendo ao fundo um grande painel de azulejos com o sonho de José, encimado por um barrado de estrelas de Davi e, no barrado, água e tamareiras que indicam o oásis, lugar de repouso e contemplação); enquanto que, as duas do lado norte, permanecem como Capelas de Passagem ou dos Anjos. Nos extremos da arcada externa estão a Capela do Batismo e a Capela da Ressurreição, onde estão os restos mortais dos arcebispos de Aparecida.

Pasto optou por utilizar painéis de azulejos em toda a igreja, primeiro pela conservação, segundo porque representariam uma tradição cultural ibérica, de grande influência moura e bizantina, além de terem origem, conforme o artista, na Mesopotâmia, terra de Abraão e Sara, pais da fé. Para o interior da Basílica, ele valoriza a cor terra (do Útero de onde se renasce – também referência à imagem que é feita de barro) por meio do tijolo a vista que tem apoio na questão térmica e acústica. Ao longo das quatro naves, na parte superior, foram realizados painéis que representam o Evangelho, a vida de Cristo que a Igreja celebra anualmente, formulados à mesma linha cromática do trono da imagem. Esta noção é cara para Pasto, baseado na ideia da *Biblia Pauperum*, uma arte didática e mistagógica. Todos os vitrais do clerestório são abstratos, uma vez que as figuras não seriam próprias do estilo basilical e românico.

Sua linguagem pauta-se na simbologia, algo que retoma em outros três grandes painéis, instalados internamente, na região dos pórticos: o Painele das Mulheres na História da Igreja, da Evangelização do Brasil e dos Fundamentos da nossa Fé. Como exemplo, citamos o Painele das Mulheres na História da Igreja, sobre a porta santa, na nave norte, representando cerca de 60 mulheres da história da Igreja, a partir de Maria Madalena, a primeira discípula, até Edith Stein e Maria Helena Chartuni, responsável pelo restauro da imagem quando do atentado de 1978, tendo o Cristo Pantocrator ao centro: sobre a porta santa, entra o Cristo Sol e seu séquito, seria o amado que viria desposar a noiva Igreja com o cortejo das mulheres que louvam o rei.

De fato, Pasto trouxe um novo enfoque para o espaço. Observou-se que, muito mais que uma discussão sobre os modos de fazer e os estilos de arte, o que está em jogo é um modelo sistêmico de organização da fé católica a partir daquele que é o maior centro irradiador do catolicismo no Brasil. Frente à concentração de eventos católicos em Aparecida, como as reuniões anuais da CNBB, é evidente que a Igreja buscou e busca criar um cenário novo e radical, cuja *novidade* (mesmo que a base seja um modelo de fé dos primeiros anos do cristianismo) seja capaz de ofuscar diversos e antigos atores e as relações entre eles, remetendo-os a um lugar secundário.

Entendeu-se, assim, que a entrada de Pasto no projeto do santuário não foi por acaso: suas obras já eram afamadas e sua proximidade e apreço por parte do Clero brasileiro e internacional e da Sé Vaticana já eram evidentes, uma vez que sua linguagem era a mesma da Igreja. Assim, seus projetos suprimiram quaisquer outros que existiram, criando, definitivamente, uma nova linguagem para um espaço capaz de congregar pessoas de todo o Brasil. Pode-se compreender a novidade de suas obras a partir de sua fala: “O projeto arquitetônico foi de Benedito Calixto de Jesus Netto, mas para o interior não havia nenhuma ideia e todo o pensamento iconográfico da Basílica, à medida que os padres me permitiram até aqui, tem sido minha” (ALBERTO, 2007) – mesmo sendo constatada a presença, nas pesquisas no Arquivo da Cúria de Aparecida, de diversos projetos para o interior.

O que se busca salientar é que a presença da *arte oficial* de Pasto corresponde a um desejo de colocar as discussões da Igreja do Brasil em consonância com as correspondentes romanas pós-Vaticano II, inclusive no campo da arte. A produção de Pasto não deve ser vista e vinculada somente como expressões vazias, mas como formas que se movimentam a partir do impulso dado

pela instituição. Tal interpretação pode ser vinculada muito mais quando se pensa que, praticamente desde o início, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil travou relações fortes de controle sobre o Santuário Nacional, cabendo a ela a manutenção de um diálogo com Roma e aplicar suas diretrizes e normas.

O que se verificou é que a Igreja buscou dotar o Santuário de um discurso religioso oficial, que implementasse o modelo de Liturgia renovada, cujo centro fosse o Altar e o Mistério Pascal, diferente de seu modelo e vocação popular. A igreja, frente a uma dispersão de seus fiéis, incide em um novo momento de evangelização, mas que tem um programa diferenciado: reelaborar os modelos de piedade popular a partir de um molde refinado de fé. Pastro é um grande exemplo deste momento, trabalhando a partir de uma noção que vai de cima para baixo, algo diferente de outros artistas, arquitetos ou liturgistas, que primeiro pautam suas ações em uma obra de conscientização dos fiéis. Este é, talvez, um dos maiores motivos para a não aceitação ou não compreensão do trabalho do artista.

Assim, muito mais do que um elo com os ideais redentoristas, cuja ligação com as práticas devocionais é grande, aplicou-se em Aparecida uma nova política religiosa, representada por Pastro, e este, como membro primeiro da Igreja e dela representante, caracteriza suas próprias doutrinas. Mesmo assim, estes ideais ainda não tem uma receptividade eficaz, resultado de uma noção política ainda tridentina, de um hábito diferente. São os próprios padres redentoristas que fazem esta ponte entre o espaço e as antigas práticas com o fiel, de modo que se pode pensar a relação entre a recepção e o fazer-se da arte sacra não como uma história reduzida a uma versão institucional, à qual se atribui uma lógica prefixada modelarmente, mas como movimentos que abstraem qualquer proposição. Nesta linha, Pastro representa um novo expoente da nova política religiosa-artística da Igreja, responsável por uma nova estrutura de evangelização, de conquista catequética, de reformulação de doutrinas, e de práticas (extra e intra-litúrgicas).

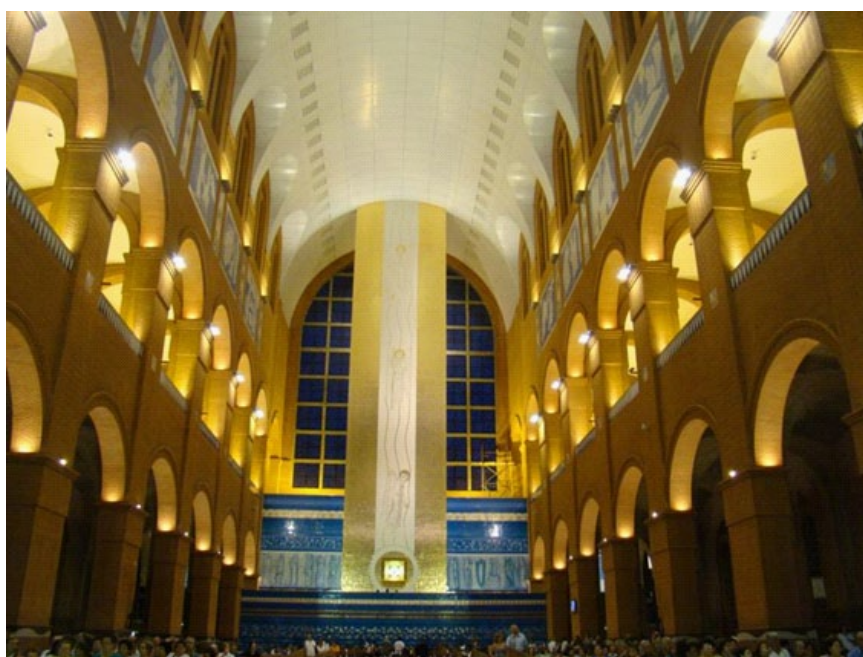
BIBLIOGRAFIA

- ALBERTO, Isabella S. “A arte a serviço da beleza”. Entrevista cedida por Cláudio Pastro à Revista Internacional de Comunhão e Libertação “Passos”, nº 83, junho de 2007. Acesso em <http://www.passos-cl.com.br/cultura.asp?cod=26&tipo=0> em 24/02/2008
- ASSEMBLEIA PLENÁRIA DOS BISPOS. *Via Pulchritudinis: o caminho da beleza* (28/03/2006). Tradução de Cláudio Pastro. São Paulo: Loyola, 2007.
- BRUSTOLONI, J. J. *História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias*. 12ª edição. Aparecida: Editora Santuário, 2004.
- IGREJA CATÓLICA. *Concílio Ecumênico Vaticano II*. Constituições, Decretos, Declarações. São Paulo: Paulinas, 1967.
- MORGAN, David. *Visual Piety: a history and theory of popular religious images*. Los Angeles: University of California Press, 1998
- OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para nosso Tempo*. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- PAIANO, Maria. *Liturgia e Società nel Novecento: percorsi del movimento liturgico di fronte ai processi di secolarizzazione*. Biblioteca di Storia Sociale, 28. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 2000.
- PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: o espaço sagrado hoje*. Itapetecica da Serra: Casa São Lucas, 1993.
- PASTRO, Cláudio. *C. Pastro Arte Sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- PASTRO, Cláudio. Entrevista cedida por Cláudio Pastro a Antonio Fabiano, 2011. Acesso em 20/06/2011 em <http://antoniofabiano.blogspot.com/2011/05/entrevista-de-claudio-pastro-antonio.html>
- PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço do Sagrado*. São Paulo: Loyola, 1999.

IMAGENS



2000-2006. Cláudio Pastro. *Presbitério do Santuário Nacional de Aparecida*. Granito. Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Aparecida, São Paulo. (imagem disponível em <http://www.a12.com/blog/campanhadosdevotos/cupula-central-uma-grande-obra-de-amor>)



2000-2011. Cláudio Pastro. *Nave Sul e Trono da imagem (revitalizado)*. Tijolo a vista, azulejo, metal. Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. Aparecida, São Paulo. (imagem disponível em <http://www.a12.com/blog/campanhadosdevotos/cupula-central-uma-grande-obra-de-amor>)

O TRATAMENTO DAS OBRAS DE ARTE SOBRE PAPEL DE GERALDO QUEIROZ PERTENCENTES AO ACERVO DO ARQUIVO PÚBLICO DE UBERLÂNDIA

Juliana Pavesi Miguel Traldi¹

Este artigo apresenta o estágio atual da pesquisa de mestrado que está sendo desenvolvida no programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, na qual abordamos o processo de tratamento das obras em papel do artista plástico uberlandense Geraldo Queiroz (1916-1958), que constituem um importante acervo no Arquivo Público de Uberlândia. Para tanto, permearemos nos campos conceituais no que se refere à conservação e restauro do suporte papel tendo, como pano de fundo, importantes princípios como os da tradicional escola *italiana* ou os fundamentos inovadores da escola *norte-americana*.

Atualmente, existe no Arquivo Público de Uberlândia (ArPU) grande quantidade de obras em papel de Geraldo Queiroz, perfazendo um total de mais de 30 itens, entre desenhos, pinturas a guache, croquis e um caderno de desenhos. Tendo em vista as condições de degradação nas quais se encontram, todos esses trabalhos necessitam de cuidados e tratamento adequado.

Diante deste fato, tomamos como objetivo a realização da intervenção necessária em uma das obras a ser selecionada, seja através de procedimentos de conservação ou de restauração. Para isso, primeiramente iremos classificar e catalogar este conjunto de obras com o intuito de organizar e identificar a tipologia das mesmas. Acreditamos que o tratamento de uma das obras a ser selecionada possa identificar os procedimentos mais adequados e assim, nortear o tratamento a ser realizado nas demais obras de Geraldo Queiroz pertencentes ao acervo do ArPU.

GERALDO QUEIROZ

Nascido no ano de 1916 em Uberlândia – MG, Geraldo Queiroz (figura 01) é considerado um dos principais artistas plásticos da cidade. Com formação autodidata, atuou como pintor, mosaicista, muralista e escultor. Seus trabalhos encontram-se em diversas edificações da cidade e,

¹ Mestranda em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU, sob orientação da Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl. Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

inclusive, em outras localidades da região. Costumava abordar como temática cenas cotidianas urbanas como trabalhadores e crianças brincando, e também cenas bucólicas como índios na floresta, animais silvestres e paisagens rurais.

Geraldo Queiroz era um homem politicamente ativo, sendo afiliado ao Partido Comunista². Entre as décadas de 1940/50, criou, na cidade de Uberlândia, uma escola gratuita de artes para crianças e adolescentes da comunidade carente pois defendia que todos – e não somente a elite – tinham direito à cultura.

O posicionamento político de Geraldo Queiroz e sua amizade com o memorialista e também comunista Jerônimo Arantes são abordados pela historiadora Marileusa Reducino:

A simplicidade dos homens sensíveis expressando mais que lugares, concepções políticas, idealismo e esperança de ver todos os homens em níveis de igualdade, como Geraldo Queiroz, artista e idealista, que registrou em óleo sobre aglomerado a representação da primeira ermida, na contemporaneidade, usada como documento de reconhecimento deste marco histórico. Somatória das memórias dos homens comuns, de um intelectual político, Jerônimo Arantes e de um artista comunista, Geraldo Queiroz. A dinâmica do comunismo na cidade na representação das figuras humanas de Geraldo Queiroz. O silêncio da mídia sobre este movimento político e sua divulgação como artista. Comunismo que macula, nos meados do século XX, a imagem política social da cidade de Uberlândia, a “Moscou brasileira”. (REDUCINO, 2011: 32).

Entre as obras de Geraldo Queiroz existentes atualmente na cidade de Uberlândia, devemos destacar as pinturas murais realizadas no Mercado Municipal (Figura 02). De acordo com o arquiteto Juscelino H. C. Machado Junior,

provavelmente foram propostos 05 painéis. Local: Rua Olegário Maciel, 255, Bairro Centro de Uberlândia, MG. Título: não identificado. Dimensões: desconhecidas. 03 painéis remanescentes. Data: 1956 ou 1957 [data não é de domínio público]. (MACHADO JUNIOR, 2011: 178)

A atuação do artista como muralista/mosaicista (Figura 03) intensificou-se ainda mais devido à sua grande amizade e parceria com o arquiteto João Jorge Coury³. Em relação ao trabalho que realizavam juntos atendendo à elite uberlandense, afirma Reducino (2011) que:

2 Informação obtida em entrevista com Valeria Maria Queiroz Cavalcanti Lopes, sobrinha de Geraldo Queiroz.

3 Em estudo de Patrícia Ribeiro podemos ler: “João Jorge Coury nasceu em Abadia dos Dourados, MG, em 25 de novembro de 1908, cursou a EABH – Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, completando o curso em 1937, mas colando grau em 1940, ano em que vem residir e montar seu ateliê como primeiro arquiteto a fixar-se em Uberlândia, onde trabalha até sua morte, em janeiro de 1970. (...) Coury era um intelectual e mantinha um contato com intelectuais; seu escritório era ponto de encontro, de discussões acerca das questões políticas, sociais e culturais. (...) Além de uma produção voltada para residências, J. J. Coury projeta hospitais, clínicas médicas, espaços comerciais, indústrias, clubes, enfim, uma tipologia variada, atua também em outras cidades do triângulo Mineiro (...), como também do Estado de Goiás (...), bem como em Brasília.” (RIBEIRO, 1988, p. 67-82)

a importância dada ao trabalho de Geraldo Queiroz seria consequência do interesse desta elite numa arquitetura que a projetasse esteticamente, no mundo moderno da arquitetura residencial. Este interesse favoreceu uma oportunidade ímpar a Geraldo Queiroz que, por meio de sua arte, deixou registrado nos novos edifícios e residências, construídas entre as décadas de 1940 e 1950, a marca de sua poíesis. Estes trabalhos garantiram-lhe respeito como artista mosaicista e a sobrevivência por meio da arte. (REDUCINO, 2011, p. 77)

AS OBRAS EM PAPEL

Além dos mosaicos, pinturas a óleo e murais instalados na cidade e na região, Geraldo Queiroz produziu grande número de trabalhos realizados em papel. São 34 obras, entre croquis, esboços, desenhos e pinturas a guache, além de um caderno de desenhos, que constituem a coleção do Arquivo Público de Uberlândia (ArPU).

Dentre essas obras, grande parte é composta por croquis de painéis realizados ao longo de sua vida artística, como nos dois exemplos apresentados nas figuras 05 e 06. É possível identificar algumas das obras como croquis para elaboração de murais em pastilhas tanto pela comparação direta com seus murais, como pela observação das anotações e marcas existentes na peça. Na figura 06, as referências à *“Moldura em pastilhas crêmes” na parte inferior e “Este tom azul será igual a este”*, com flechas indicando os tons, na lateral esquerda, demonstram a intenção de transformar o guache de pequena dimensão em um mural que prevê o uso de moldura com pastilhas. Da mesma maneira, a indicação de escolha dos tons de azul com utilização do tempo verbal no futuro indica que outra obra será produzida a partir da pequena pintura a guache. Por sua vez, a figura 05 faz referência mais explícita à intenção do artista em transformar o guache em painel. Nela, pode-se ler as anotações *“painél = 2,28 X 4,70”* seguidas da assinatura do artista, indicando a dimensão e a tipologia da obra final.

As figuras 07 e 08 são estudos para painéis destinados a decorar casas particulares. A figura 07 corresponde a um croqui também feito a guache, de 1956, representando uma cena portuguesa, encomendado pelo senhor Osvaldo Garcia, de Uberlândia. Já a figura 08, trata-se de um desenho a caneta sobre papel, e logo abaixo, no canto inferior direito da obra, encontramos a descrição do próprio artista: *“croquis de um painel 1,80 x 1,80 planejado para a residência do Sr. Florêncio J.*

Ferreira em Campina Verde – Est. Minas Gerais. Uberlândia, 10-II-55”. Ambos os painéis foram executados: o primeiro aqui citado, correspondente à cena portuguesa, tem como técnica mosaico em pastilhas de vidro. Em junho de 2011 o painel foi tombado pelo Patrimônio Histórico Municipal de Uberlândia, porém, até o ano de 2009 havia um painel publicitário encobrendo 90% do mesmo. O segundo deles (Figura 08), com o tema de “peões tocando a boiada”, fora executado pelo artista na cidade de Campina Verde, conforme observamos na figura 09, com a técnica de baixo relevo, porém não foi encontrada nenhuma informação sobre sua remanescência.

Segundo Juscelino Machado, entre os anos de 1955 a 1958, Geraldo Queiroz realizou cerca de 20 painéis entre as cidades de Uberlândia, Campina Verde e Tupaciguara, o que mostra a influência do artista na região onde viveu.

Todo o conjunto das obras de Geraldo Queiroz pertencente ao ArPU necessita de melhores condições de conservação para garantir a sua durabilidade durante o maior período de tempo possível, atrasando, assim, a ação negativa do tempo. Existe também um grupo dessas obras que já sofreram relativa deterioração e precisam passar por procedimentos de restauração para que esse processo seja paralisado e algumas partes das obras sejam reconstituídas.

Nas figuras 05, 06, 07 e 08, citadas anteriormente, podemos observar exemplos de deterioração muito comumente encontrados em suporte papel, como rasgos, dobras, vincos, perda de suporte, sujidades, manchas e, inclusive, excrementos de insetos. Como essas, muitas dentre as demais também se encontram em situação semelhante.

Apesar dessas obras de Geraldo Queiroz encontrarem-se, atualmente, armazenadas em um local onde existe uma equipe de profissionais preparada para lidar com os documentos ali guardados, seu mau estado de conservação deve-se a três fatores: à montagem com materiais inadequados que receberam em ocasião da exposição realizada na inauguração da Galeria Geraldo Queiroz, no ano de 1986; à falta, durante muitos anos, de funcionários com conhecimentos em assuntos relacionados à conservação e restauro, com disponibilidade para se dedicarem a elas; e à falta de políticas de gerenciamento do arquivo que, de alguma maneira, privilegiassem o tratamento dessas obras.

PROCEDIMENTOS PARA CONSERVAÇÃO E/OU RESTAURO

Em primeiro lugar, antes do levantamento dos procedimentos de tratamento necessários para cada uma das obras – e do tratamento em uma delas – identificou-se a necessidade de conhecer o conjunto das obras pertencentes ao acervo do ArPU e classificá-las a partir dos dados inerentes a cada uma. Decidiu-se, então, por realizar a catalogação das obras como etapa preliminar às decisões de conservação e/ou restauro. A constatação da necessidade de catalogação adveio do fato de que, antes do tratamento de qualquer obra ou objeto, é necessário que o conservador-restaurador preencha uma ficha que contenha os dados de identificação das obras, descrição do estado inicial de conservação, bem como os procedimentos interventivos necessários para o tratamento. Sendo assim, o preenchimento desse tipo de ficha somente se tornará possível com o trabalho prévio de catalogação, que poderá recolher os dados relativos a cada uma das obras que integram a coleção. Assim sendo, durante a pesquisa estão sendo realizadas as etapas descritas a seguir:

Catalogação: A partir das fichas catalográficas elaboradas e utilizadas no projeto *MUnA: história de um acervo*⁴, das fichas utilizadas pelo laboratório de conservação do Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS/UFU) e também dos modelos de fichas de identificação, diagnóstico e tratamento utilizadas pelo Núcleo de Conservação e Restauração do SENAI em parceria com a Associação Brasileira de Encadernação e Restauro (ABER), foi desenvolvida uma ficha que atendesse às demandas de catalogação vislumbradas por esta pesquisa.

Estado inicial de conservação: Nessa etapa será abordado o estado de conservação em que se encontravam as obras no momento de início dos trabalhos de catalogação. Serão também explicadas as funções e as informações referentes ao estado inicial de conservação existentes nas fichas.

Procedimentos interventivos: Nessa fase serão apresentados os procedimentos que as obras de Queiroz demandarão. Serão realizadas as intervenções diretas nas obras. A proposta inicial é que todo o conjunto de trabalhos seja higienizado e receba montagem ou acondicionamento com qualidade arquivística. Além disso, será executado o tratamento de conservação e/ou de restauração em uma das obras.

4 Projeto realizado entre 2006 e 2008 e coordenado pela Profª. Dra. Luciene Lehmkuhl, foi responsável pela catalogação do conjunto de obras pertencentes ao acervo do Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (MUnA).

No presente estágio da pesquisa, as obras estão sendo fotografadas em alta resolução e as fotografias organizadas de modo que possam compor um material que fique disponível a pesquisadores que necessitarem dessas imagens. Paralelamente a isso, as obras estão sendo catalogadas de acordo com a ficha desenvolvida para a pesquisa.

Tendo em vista que a conservação tem, por objetivo, minimizar possíveis danos que podem acometer uma obra de arte, ela auxilia na preservação dos bens culturais mantendo acessível a matéria prima do historiador da arte, sem a qual não pode haver a escrita da história e nem a reflexão sobre a obra de arte. Sendo assim, o tratamento das obras de Geraldo Queiroz é ação importante para a manutenção do patrimônio cultural local.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MACHADO JUNIOR, Juscelino Humberto Cunha. **A poética do vernáculo: Os painéis de Geraldo Queiroz no Triângulo Mineiro**. Dissertação (mestrado) – UFU, Uberlândia, 2011.
- REDUCINO, Marileusa de Oliveira. **Artistas, imagens e cidades: Bricolagens poéticas e histórias de Uberlândia**. 2011. 251f. Tese (doutorado) – Instituto de História, UFU, Uberlândia, 2011.
- RIBEIRO, Patrícia Pimenta de Azevedo. **A difusão da arquitetura moderna em Minas: O arquiteto João Jorge Coury em Uberlândia**. Dissertação (mestrado). USP, São Carlos, 1988.
- UBERLÂNDIA. Prefeitura Municipal de Uberlândia. Secretaria Municipal de Cultura. Divisão de Memória e Patrimônio Histórico. **Dossiê de tombamento: conjunto obra em mosaico de vidro Geraldo Queiroz**. Uberlândia, 2009. 63 p. (Dossiê).

IMAGENS



[Fig. 01] (s/d) Geraldo Queiroz. Fotografia p&b. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia: Arquivo Público de Uberlândia)



[Fig. 02] (1956/1957) Geraldo Queiroz, sem título. Mercado Municipal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 03] (2009) Geraldo Queiroz, *Painel Indígena Brasileiro*. Mosaico em pastilhas de vidro. Uberlândia, Brasil. (Fotografia: Dossiê de tombamento: conjunto obra em mosaico de vidro Geraldo Queiroz. Secretaria Municipal de Cultura. Divisão de Memória e Patrimônio Histórico. Prefeitura Municipal de Uberlândia)



[Fig. 04] (1956/1957) Geraldo Queiroz, sem título. Mercado Municipal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 05] (s/d) Geraldo Queiroz, sem título. Guache sobre papel. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 06] (s/d) Geraldo Queiroz, sem título. Guache sobre papel. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 07] (1956) Geraldo Queiroz, “Projeto de painel a pastilhas de vidro medindo 3 X 5 metros para decorar frente de uma residência do Sr. Osvaldo Garcia”. Guache sobre papel. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 08] (1955) Geraldo Queiroz, “Croqui de um painel 1,80 X 1,80 planejado para a residência do Sr. Florêncio J. Ferreira, em Campina Verde – Est. Minas Gerais”. Caneta sobre papel. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia da autora)



[Fig. 09] (s/d) Geraldo Queiroz durante a execução de mural. Fotografia p&b. ArPU, Uberlândia, Brasil. (Fotografia: Arquivo Público de Uberlândia)

A Balsa da Medusa de Théodore Géricault: Uma Questão de Método, Uma Encruzilhada de Interpretações

Karin Philippov¹

Entre os anos de 1818 e 1819, o artista Théodore Géricault pinta uma de suas mais célebres obras, *A Balsa da Medusa*, tela de dimensões monumentais – quatro metros e noventa e um centímetros por sete metros e dezesseis centímetros – que traz um comentário histórico sobre o naufrágio da Fragata Medusa, embarcação partida da França com destino ao Senegal, país africano que seria colonizado pelo primeiro. O que se visa discutir aqui não são as circunstâncias da viagem em si, mas de que maneiras a representação elaborada por Géricault é recepcionada pela crítica e pela História da Arte, bem como fornecer algumas possíveis interpretações além das já conhecidas dentro da disciplina.

Sabe-se que *A Balsa da Medusa* é uma das obras mais estudadas e comentadas pela historiografia da arte, como sendo um dos maiores ícones da pintura ocidental. Entretanto, o que não parece ter sido muito discutido até o presente momento é a inserção da referida obra no âmbito do debate de sua geografia artística, levando em consideração os diferentes níveis de análise, que compreendem desde a análise iconográfica, passando pela histórico-social até se chegar aos diálogos entre Géricault, seus contemporâneos e a tradição. Nesse sentido, aqui se pretende rever um pouco das análises feitas por alguns historiadores atuais e mais antigos, para que se possa compreender o pensamento sobre a obra em questão.

Inicialmente, *A Balsa da Medusa*, executada entre 1818 e 1819 traz em sua superfície um conjunto de personagens que estariam presentes durante o naufrágio da fragata. O artista, segundo relatos da época, teria partido de uma notícia de jornal na qual se contava sobre o naufrágio da embarcação, em 1816. Além disso, Géricault (GRIGSBY, 2002:169) teria tido contato com os relatos do engenheiro Alexandre Corréard e com o cirurgião, Jean-Baptiste-Henri Savigny, ambos passageiros da fragata Medusa. Corréard estaria envolvido na construção da embarcação e estaria indo para o Senegal junto com o cirurgião para colonizar o país. O naufrágio em si possui várias

¹ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-UNICAMP. Doutoranda em História da Arte.

interpretações, conforme Grigsby (GRIGSBY, 2002) e Albert Boime (BOIME, 1990) revelam em suas publicações sobre o assunto, pois, sabe-se que a fragata naufraga por um erro de cálculo durante a navegação. Segundo Grigsby (GRIGSBY, 2002), a fragata estaria levando cerca de cento e cinquenta pessoas para o Senegal, dentre elas, soldados imigrantes e escravos, prisioneiros políticos, oficiais do governo e suas mulheres. Todavia, assim que a embarcação começa a afundar, os poucos botes disponíveis são utilizados pelos homens brancos, compostos por figuras eminentes da sociedade francesa, além de suas mulheres. Ao mesmo tempo em que os botes foram sendo ocupados, uma balsa improvisada começou a ser construída para os demais passageiros. O que parece ter sido acordado entre as partes é que a balsa seria amarrada aos botes e transportada até um local seguro. Porém, o que se seguiu foi uma sequência de lutas, brigas, bebedeiras e assassinatos, uma vez que a balsa foi deixada à deriva para que cada um conseguisse sobreviver como pudesse, sem que houvesse qualquer esforço por parte da tripulação no sentido de garantir o mínimo de segurança especialmente aos negros, prisioneiros políticos e imigrantes presentes no naufrágio. Desse modo, teve início um longo e sangrento percurso até que os naufragos fossem vistos e resgatados pelo navio *Argus*, vários dias depois. Dentre os que estavam na balsa estavam Corrèard, Savigny, vários negros, prisioneiros políticos e até uma mulher, conforme relatos da época levantados criteriosamente tanto por Grigsby (GRIGSBY, 2002) quanto por Boime (Boime, 1990).

Os próprios relatos de Corrèard e de Savigny possuem interpretações distintas para o que ocorre nos dias subseqüentes ao naufrágio, uma vez que parece ter havido cenas de canibalismo entre os sobreviventes; posto que assim que a balsa foi concluída (GRIGSBY, 2002: 232), os suprimentos de comida, água e vinho teriam sido escassos e conseqüentemente teria havido disputas por alimentos, água e vinho, culminando em homicídios por afogamento, disparo de arma de fogo ou em acidentes durante as brigas ou por doença.

Enfim, o que parece mais interessante aqui é compreender o modo pelo qual Géricault compõe sua obra dentro desse universo interpretativo, no qual muito já foi dito historiograficamente. Na época em que a obra foi executada pelo artista, Géricault foi bastante criticado na França por ter colocado no ápice da cena o soldado negro Jean Charles, sobrevivente do naufrágio, que aparece de costas brandindo a bandeira francesa ao avistar o navio *Argus*, que aparece como um pequeno e quase imperceptível toque de tinta na linha do horizonte. Além de colocar um negro no ápice, Géri-

cault é duramente criticado porque seu quadro critica o governo napoleônico que insiste em manter o tráfico de escravos, não obstante a proibição imposta pela Inglaterra naquele momento. Desse modo, ao concluir a obra, Géricault decide expor *A Balsa da Medusa* na Inglaterra (JOHNSON, 1954: 249-254) e na Irlanda, em 1820, locais em que obtém sucesso de crítica e de público, além de lucro obtido pelos visitantes que pagavam para ver a obra. A favorável receptividade da obra parece estar vinculada ao fato de que a abolicionista Inglaterra vê a inserção do negro que brande a bandeira francesa no ápice da composição com bons olhos, como se fosse um representante das ideias de liberdade racial, mesmo que esta tenha sido à custa da morte dos demais em cena. Além disso, a luz da composição da imagem é lúgubre, portanto, não é possível determinar visualmente quem é branco de quem não é.

Aliás, a questão da indiferenciação (GRIGSBY, 2002: 229) racial entre negros e brancos também corrobora as críticas sofridas pelo pintor, pois, segundo a tradição acadêmica, jamais um negro poderia se representado como herói em uma obra de arte, tampouco poderia ocupar a posição de um branco na cena. No que concerne à composição da obra ainda, parece lícito propor que Géricault dialogue com a tradição iconográfica religiosa ocidental. Embora o artista não tenha desejado fazer uma composição religiosa, utiliza diálogos com tal tradição em suas figuras, que assumem características de mártires (GRIGSBY, 2002: 232), sem que haja narração de seus sacrifícios ante o ocorrido.

Assim, a obra em questão começa a suscitar uma questão de grande relevância, na qual se pode indagar o grau de veracidade nos fatos propostos pelo pintor. Do mesmo modo, qual seria a extensão daquilo que Carlo Ginzburg (GINZBURG, 2001) chama de *factio* e Stephen Greenblatt (GALLAGHER, 2005), de *fictive*? Pois, o que se vê é o que realmente ocorreu? Ou qual o grau de invenção linguístico-histórica existente na obra e nos relatos de Corréard e de Savigny? O que há de verdade e de ficção na obra de Géricault? Grigsby afirma que a *Balsa da Medusa* “pode ser condenada por perpetrar uma mentira auto-interessada” (GRIGSBY, 2002: 232), na qual tanto a obra quanto os relatos produzem ficções como mecanismo de justificar as ações dos militares envolvidos na colonização do Senegal e na viagem em si. Após a obra do artista ser concluída, ele tenta expô-la no Salão de 1819, sem muito sucesso, aliás, recebe enormes críticas por trazer um negro como herói além de um contexto próximo ao canibalismo. Entretanto, na pintura não há canibalis-

mo explícito, só algumas menções ao fato, conforme a imagem permite ver, ou seja, há algumas indicações através dos corpos dos soldados nus e dos sobreviventes entrelaçados lutando pela vida.

O que parece mais coerente no que tange à *Balsa da Medusa* é afirmar seus parentescos com a tradição religiosa, marcando então, seus limites geográficos tanto na França quanto na Itália, país para onde Géricault viaja antes de executar a obra em questão. Embora as razões da viagem à Itália não estejam diretamente ligadas à execução da *Balsa da Medusa*, sua ocorrência tem papel fundamental em seus estudos e em sua obra, pois, o aprendizado junto aos originais de Michelangelo Buonarroti e de Michelangelo Merisi da Caravaggio parece ser determinante para as representações iconográficas que Géricault faz dentro da obra em questão. Segundo Wheelock Whitney (WHITNEY, 1997: 1), Géricault vai para a Itália com o intuito de se afastar da esposa de seu tio, com quem mantinha um relacionamento proibido e para revitalizar sua carreira, uma vez que o mercado de arte parisiense se encontrava em um interregno de banalidade. Assim, Géricault percorre Florença, Roma e várias cidades do sul do país entre outubro de 1816 e setembro de 1817, para estudar a arte italiana. Aqui, cabe ressaltar que Géricault viaja por conta própria, após seu insucesso em obter o *Prix de Rome*, premiação concedida aos melhores alunos da *Ecole des Beaux-Arts* para que continuem seus estudos na Itália.

A análise de *A Balsa da Medusa*, então, traz visíveis aproximações com a pintura e a escultura religiosa produzidas na Itália do século XVI, sobretudo com Michelangelo e Caravaggio. Em relação a Michelangelo, há um detalhe na obra de Géricault que desperta atenção, por trazer a imagem de um homem sentado que ampara um corpo de um jovem, convencionalmente definido pela historiografia da arte, como sendo o filho morto amparado pelo pai. A primeira imagem que tal cena evoca se refere à iconografia da *Pietà*, esculpida em algumas versões, por Michelangelo. Porém, a tradicional versão para o tema sempre traz a imagem de Nossa Senhora amparando o corpo de Jesus morto, após ser retirado da cruz. Aqui, em Géricault a figura feminina se transforma em masculina. Nesse sentido, parece ser mais apropriado afirmar que a escolha de Géricault pode estar muito mais vinculada à imagem de Cristo como Homem das Dores², ou seja, Cristo com seus atributos de martírio descritos como a coroa de espinhos e o açoite.

Nesse sentido, Géricault pode estar fazendo uma alusão à iconografia de Cristo como Ho-

2 Embora Géricault não tenha ido à Alemanha, muito provavelmente deve ter tido contato direto com gravuras de obras de arte que circulavam largamente pela Europa, como forma de colecionismo e aprendizagem para os artistas.

mem das Dores, pois apresenta o homem mais velho na mesma posição em que o artista alemão Albrecht Dürer, elabora sua imagem. Embora a figura do pai dirija seu olhar para o infinito, o Cristo de Dürer olha para o fruidor, dialogando diretamente com o mesmo. Porém, ambos apresentam a mesma postura e comportamento psicológico de desesperança ante o futuro. Aliás, a obra de Géricault ainda apresenta na figura do filho morto a presença de Cristo morto, como se o pintor francês estivesse reiterando a morte através da falta de esperança e de salvação, pois nem mesmo o mastro da frágil balsa parece estar suportando os ventos, as ondas do mar e o clima de desespero de seus tripulantes.

Outro dado importante a ser destacado aqui, concerne ao formato em cruz do referido mastro, outra evocação religiosa da crucificação de Cristo, já duplamente presente tanto na figura do pai, agora sendo o Cristo Homem das Dores, como na imagem do filho morto, agora o Cristo da Pietà.

Segundo Donald A. Rosenthal (ROSENTHAL, 1978: 838-841), Géricault realmente entra em contato com a arte de Michelangelo, conforme as figuras musculosas presentes nas obras de ambos os artistas demonstra. Entretanto, Géricault dialoga efetivamente com a dramaticidade e atmosfera de intenso claro-escuro de Caravaggio, além de suas composições que se desenvolvem em diagonal, marcando a cena em intensa profundidade. Em relação ao diálogo Géricault-Caravaggio, parece lícito propor que do conjunto de obras caravaggescas vistas pelo pintor francês durante sua estada em Roma, uma obra em especial pode estar em direto diálogo com *A Balsa da Medusa*, por trazer em sua composição um grupo de pessoas ajoelhadas com gestos de súplica, apesar de Géricault não ter visto essa obra de Caravaggio pessoalmente. Segundo Rosenthal, trata-se da obra *Madonna do Rosário*, pintada pelo artista romano e que desde 1786 já pertencia ao acervo do Kunsthistorisches Museum, localizado em Viena. Porém, Rosenthal (ROSENTHAL, 1978: 838) propõe que Géricault deve ter tido contato direto com a gravura feita pelo gravador Lucas Vorsterman, o Velho, uma vez que Géricault parece ter repetido o esquema formal descrito acima, o qual contém o grupo de fiéis ajoelhados com os braços estendidos em sinal de devoção a Nossa Senhora.

Segundo Charles Clément (CLÉMENT, 1947: 214), amigo e biógrafo de Géricault, a crítica de arte do período em que o pinto francês faz sua grande obra, transforma-o em “um discípulo, um continuador, quase um imitador de Michelangelo de Caravaggio...”

A comparação sugerida por Rosenthal (ROSENTHAL, 1978) corrobora a interpretação de

que na obra de Géricault sobre o naufrágio da fragata Medusa a associação da iconografia religiosa se faz fortemente presente tanto nos esquemas formais e compositivos, quanto na própria iconologia da pintura; uma vez que, enquanto em Caravaggio o que se busca é a ascese espiritual, simbolizada pela imagem de Nossa Senhora do Rosário, em Géricault, a ascese espiritual se transforma em crítica ao governo napoleônico que insiste em não abolir a escravidão e se mostra incapaz de liderar o povo francês. Além disso, a menção à arte religiosa reforça o programa iconográfico escolhido por Géricault, na medida em que não apenas induz o observador a interpretá-la a partir de um modelo amplamente conhecido pelo público, como também alude à figura do negro como herói, mártir e santo.

Portanto, as acertadas análises elaboradas tanto por Grigsby (GRIGSBY, 2002) como por Boime (BOIME, 1990) privilegiam a obra de Géricault dentro de uma perspectiva histórico-social vinculada à micro-história de Carlo Ginzburg (GINZBURG, 2001). Assim, partindo de um único quadro, Grigsby (GRIGSBY, 2002) e Boime (BOIME, 1990) tecem uma narrativa histórica calcada na investigação dos fatos e mitos que cercam a obra *A Balsa da Medusa*, perpassando a questão da própria ficção inerente ao naufrágio da fragata em 1816. Desse modo, Géricault executa uma obra situada em uma encruzilhada geográfica na qual existem várias possibilidades de interpretação, sendo que a mais direta trata da questão racial do negro, raça marginalizada pela história e vista como praticante de canibalismo, conforme os relatos de Corréard e Savigny apontam, quando na verdade; se tal prática ocorreu, essa não parece ter sido feita visceralmente através da ingestão de carne humana, mas por meios culturais, políticos e ideológicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. SP: Companhia das Letras, 1992.
- BOIME, Albert. *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century*. Washington D.C.; London: Smithsonian Institution, 1990.
- EISENMAN, Stephen F. *Nineteenth Century Art: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1996.
- GALLAGHER, Catherine & GREENBLATT, Stephen. *A Prática do Novo Historicismo*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

Géricault Raconté par Lui-Même et ses Amis. Vésenaz-Genève : Pierre Cailler Éditeur, 1947.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. SP: Companhia das Letras, 2001.

GRIGSBY, Darcy Grimaldo. *Extremities Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press, 2002.

<http://www.wga.hu>. *Web Gallery of Art*. Último acesso em 25 de junho de 2012.

JOHNSON, Lee. "The 'Raft of the Medusa' in Great Britain". *The Burlington Magazine*, Vol.96, No.617, (Aug.1954), pp.249-254.

<http://www.jstor.org/stable/871348>. Último acesso em 18 de junho de 2012.

ROSENTHAL, Donald. A. "Géricault's 'Raft of the Medusa' and Caravaggio". *The Burlington Magazine*. Vol.120, No.909, (Dec.1978), pp.836+838-839+841.

<http://www.jstor.org/stable/879432>. Último acesso em 18 de junho de 2012.

WHITNEY, Wheelock. *Géricault in Italy*. New Haven: Yale University Press, 1997.

IMAGENS



(1818-19), Théodore Géricault, *A Balsa da Medusa*, oil, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris.



(1818-19), Théodore Géricault, *A Balsa da Medusa*, oil, 491 x 716 cm, Musée du Louvre, Paris, (Detail).



(1499), Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, marble, 74 cm. height, Basilica de São Pedro, Rome.



(1493c.), Albrecht Dürer, *Cristo Homem das Dores*, oil on panel, 30x19cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



(1607c.), Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna do Rosário*, oil, 365x250cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



(s/d), Lucas Vorsterman, o Velho, *Madonna do Rosário*, engraving in metal, dimensions not provided, *The Burlington Magazine*. Vol.120, No.909, (Dec.1978), pp.836+838-839+841, <http://www.jstor.org/stable/879432>.

ARTISTAS BRASILEIROS E A ARTE DECORATIVA NA *ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DELL'INDUSTRIA E DEL LAVORO* DE 1911Kleber Antonio de Oliveira Amancio¹

Esse artigo nasce de minha pesquisa de doutorado. Estudo a vida e a obra do pintor carioca da *bellé époque* Arthur Timotheo da Costa. Assim como vários artistas de seu tempo, dedicou-se, dentre outras matérias, à pintura decorativa. Nesse momento há um notável crescimento na produção dessa forma de expressão artística (VALLE, 2007). Coetâneo a isso estava em curso um processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca (SEVCENKO, 2003: 47). Muitas edificações são demolidas; vivenciava-se a demanda por renovação e o aferro às coisas modernas (CHALHOUB, 1996). Arthur Timotheo realizou vários projetos nessa linha. Trabalhava ora em edifícios públicos, ora para particulares.² Dentre suas obras podemos destacar: o pano de boca do Theatro São Pedro, as decorações da Escola de Agricultura, o Salão nobre do Fluminense Football Club (feito em conjunto com seu irmão João Timotheo da Costa) e o Pavilhão Brasileiro na *Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro* de 1911 (executado com uma série de artistas brasileiros como veremos mais adiante). Interessa-me esse último evento em especial pois, a grandiloquência do episódio proporciona-nos um lugar de observação alvitral para entender o campo das artes decorativas nesse período.

29 de abril de 1911, no parque Valentino, contando com a ilustre presença de Sua Majestade Victor Emmanuel III, a *Esposizione internazionale dell'Industria e del Lavoro* de 1911 foi inaugurada. Diz o senador Frola:

Majestade,

Depois de Florença, que hospedou uma esplêndida mostra retrospectiva num suntuoso

1 Doutorando do programa de pós-graduação em História Social da USP. Essa pesquisa conta com financiamento da Fapesp.

2 Interessante notar que o articulista do *Correio da Manhã* que redigiu sua nota de falecimento fala sobre sua carreira como pintor e apenas quando chega às suas decorações utiliza a seguinte frase “Era também um trabalhador”. Isso informa sob a concepção de trabalho e o lugar da arte nessa sociedade. Cf. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06/10/1922, p.1

palácio; depois de Roma que à Itália e ao Mundo apresentou seculares manifestações de arte e de História, Arte e Histórias imortais como Roma; Torino hoje, numa pacífica conferência de trabalho e de todas as indústrias, apontando para novas glórias e nova esperança, é lugar para uma ampla revisão da forte manifestação da vida moderna irradiada pelas tochas luminosas da ciência experimental, suportada pelos mais poderosos meios de produção impulsionado pelo aumento das necessidades sociais.³

As palavras que acabo de ler são do presidente do comitê geral da supracitada exposição durante a cerimônia de inauguração do evento. Tratava-se da primeira exposição universal realizada em solo italiano. Esse discurso foi publicado no Jornal *La Stampa* (importante veículo de comunicação torinense). Nessa edição da folha vemos ainda as intervenções de outros membros do comitê de organização, porém o que chama a atenção, numa primeira vista, são as manchetes: “La solenne inaugurazione della nostra Esposizione Internazionale – L’arrivo dei reali – l’entusiastica accoglienza della popolazione – piu di 70.000 forestieri”.⁴ Com esses números o evento, a essa altura, já era, com segurança, um sucesso estrondoso. Calcula-se que ao todo tenha recebido cerca de pouco mais de 7 milhões de espectadores.⁵

Mas o que viria a ser uma exposição universal? O trecho que acabo de ler oferece algumas pistas. Grosso modo tratava-se de grandes encontros de caráter internacional promovidos entre governos. Via de regra o país sede era quem convidava os demais participantes. Até o começo da década de 1930 essas eram especialmente voltadas para o comércio. A grande atração – o ponto máximo – eram os pavilhões nacionais. Cada país participante ficava responsável pela construção de suas respectivas edificações. Nesses eventos, mais do que celebrar, sintetiza-se a modernidade. É um simulacro dessa experiência, forçosamente imposta como miniaturização do mundo. Reclamavam ser um espaço no qual, didaticamente, discutir-se-iam os assuntos que esses sujeitos julgavam serem os capitais dessa sociedade: o estado da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia. A efemeridade ritmava o tom do acontecimento posto que finda a exposição, demoliam-se a maioria dos pavilhões. Ao invés de preservar expunha-se, dessa maneira, as transformações do mundo moderno.

3 *La Stampa*. Torino, 30/04/1911, p.1 – Archivio Storico. Disponível em <http://www.archiviolaStampa.it/>. Livre tradução do autor.

4 Idem.

5 Esse número foi estimado pela pesquisa que o Institute for Advanced Technology in The Humanities da University of Virginia, conduziu. Disponível em <http://www.italyworldsfairs.org/WFTTable.html>

Walter Benjamin faz uma leitura bastante negativa desses eventos. Segundo ele:

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do cosumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele: “é proibido tocar nos objetos expostos” (BENJAMIN, 2007: 57).

As cidades sede eram, quase sempre, os “epicentros” da Modernidade: Paris, Chicago, Londres... Não por acaso a primeira feira universal teria sido a de Londres em 1851 (AUERBACH, 1999). Contudo, países emergentes como o Brasil acabaram entrando nesse seleto circuito.⁶ Era, nesse caso, a oportunidade de se conectar com esse tipo de imaginário, mesmo que por alguns meses e que a repercussão não fosse exatamente a mesma.⁷

Além da questão comercial, essas exposições estiveram, em vários momentos, atreladas a eventos comemorativos de caráter nacional. A exposição de Turim não foge à isso. Em 1911 a Itália comemorava o cinquentenário de sua unificação. Isso torna o discurso de Frola mais inteligível posto que evidência a conexão entre a vida hodierna e a história de um passado glorioso, fundamentos para um futuro promissor. O país que se coloca nessa posição intenta assumir a narrativa sobre si, mostrar-se ao Mundo como querem ser vistos. Embora, é bem verdade, isso não fosse exclusividade dos países que abrigavam as exposições.

Vários guias, roteiros e mapas sobre a cidade de Turim e sobre o evento foram publicados em 1911. Notemos que há sempre um símbolo que evoque a modernidade associado às artes e a história (Figs. 1, 2 e 3). Há até um documentário do diretor Arturo Ambrosio guias em que registra alguns momentos da construção dos pavilhões e da cerimônia de inauguração.⁸ Os itinerários tinham o intento de ilustrar e anunciar a cidade de Turim e da região do Piemonte, proporcionando uma visão geral da exposição e informações sobre seus edifícios, exposições e eventos.

Além da Itália ao todo tivemos os seguintes países participantes: Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha, Bélgica, Hungria, Rússia, Servia, Turquia, Síria, Argentina, América Latina (um comitê misto entre Uruguai, Venezuela, Equador, Peru, Valparaíso e Santiago), Brasil, Índia e Colônias Francesas.

6 Refiro-me nesse caso ao evento ocorrido no Rio de Janeiro em 1922.

7 O Brasil, por exemplo, ganhou prêmio de melhor pavilhão em Saint Louis, 1893. Após o reconhecimento internacional o pavilhão foi remontado na capital carioca sob o título de “Palácio Monroe”.

8 Esse documentário está disponível em <http://www.italyworldsfairs.org>

Tendo em vista isso, a pergunta que fica é: qual o significado desse evento para o Brasil? Acompanhar o processo de instauração do comitê organizador pode oferecer alguns elementos que lancem luz sobre essa questão. O Brasil começou suas preparações ainda no ano de 1909.⁹ Em maio daquele ano temos uma nota na mensagem presidencial ao congresso Nacional, em que fica evidente o interesse do governo Brasileiro em participar do maior número de eventos internacionais possíveis: é sugerido aceitar a participação do congresso de Estradas de Ferro Argentino, assim como a exposição Internacional de Bruxelas e a de Milão e Turim.

Em julho de 1910 é publicada, no Diário Oficial da União, as “Instruções para os serviços relativos a exposição internacional de Turim — Roma, em 1911”.¹⁰ Nesse documento fica decidido que haverá duas comissões: uma geral com cargos de comissário, sub-comissário e secretariado; e uma comissão para trabalhos efetuados no Brasil, que seriam presididos pelo ministro de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio. Ao comissário geral coube zelar pela construção do Pavilhão brasileiro, por suas instalações, pelo colecionamento, pela exibição e pelos objetos que ali figurariam. Do mesmo modo foi sua função designar que pessoas ocupariam as mais diversas funções tais como jornalheiros, catalogadores, etiquetadores, controladores de frequência etc. Contudo o ponto que aqui mais me despertou interesse é o parágrafo 6º desse documento em que ficam evidenciados com maior clareza os objetivos do país: “6º, providenciar para que, além da exibição dos produtos brasileiros, sejam adotados outros meios de tornar o nosso país o mais possível conhecido, estabelecendo também um gabinete de informações sobre o que lhe disser respeito”. No mesmo dia é publicado outro documento, “Instruções para o serviço de propaganda do café e de outros produtos nacionais no estrangeiro”. No artigo 5º é dito que:

Para a execução dos serviços relativos a propaganda do café e outros produtos nacionais, será aproveitado o pessoal que for utilizado nos trabalhos da Exposição Internacional de Turim-Roma, conservando-se depois de encerrada a exposição os que forem indispensáveis ao serviço especial da propaganda de acordo com os recursos orçamentais.¹¹

9 Mensagem apresentada ao Congresso Nacional na abertura da primeira sessão da sétima legislatura pelo Presidente da Republica Affonso Augusto Moreira Penna In *Diario Oficial da União (DOU)*, 04/05/1909.

10 *DOU*, 20/07/1910.

11 *Idem*.

Além disso, cada estado possuía uma comissão local a fim de selecionar os produtos representativos de cada região que seriam expostos.¹² Deste modo, o empenho do governo Brasileiro em tornar o país mais conhecido na Europa e com declarados interesses comerciais, me parece ser a questão principal. Fazer propaganda de seus produtos a fim de alcançar novos mercados era seu objetivo mais imediato. Dois dias depois, mais uma vez no diário oficial, temos publicada uma nota em que fica dito que a firma Generoso Galimbert & Nipote, com sede em Milão, esteve interessada em construir um Pavilhão para o Brasil custeado pelos próprios a fim de garantir a presença desse país no evento. Proposta que prontamente foi negada. Imagina-se, portanto, que havia grande interesse nessa empresa de estabelecer relações comerciais com o Brasil. Da mesma forma, o governo brasileiro recusou a proposta de Ettore Panizzoni, presidente da comissão do Pavilhão da União da America Latina que, ao que parece, havia solicitado que o Brasil assumisse construção de seu respectivo pavilhão.¹³

Em setembro de 1910 é divulgada uma nota de que O Sr. ministro recebeu comunicação do comissário geral do Brasil na Exposição de Turim-Roma de terem sido aceitos pelos profissionais respectivos as plantas e desenhos organizados nesta secretaria do Estado para a construção do pavilhão brasileiro na mesma Exposição.¹⁴ Já em 23 de setembro somos informados que, a certa altura, cogitou-se a hipótese de escolherem um arquiteto estrangeiro para realizar o projeto, mas a idéia foi abortada. A nota também informa que se inspiraram nos pavilhões dos países mais agrícolas, como o Canadá, cujo pavilhão foi visitado pela representação brasileira na exposição de Bruxellas. Elogiam essa obra pelo senso pratico das construções que viabilizam o entendimento das características econômicas do país. O Sr. Assis Brazil, em discurso na sociedade Paulista de Agricultura afirma que era desejo dele reproduzir em uma das portas do pavilhão Brasileiro as mesmas eloquentes palavras que encontrou no Pavilhão Canadense naquela oportunidade: “Não aconselhamos a ninguém que esteja bem em sua terra para que emigre: mas aqueles que se sentirem mal em sua pátria, aconselhamos o nosso país, como o único capaz de fazê-lo feliz”.¹⁵

12 *O paiz.* 14 de novembro de 1910, p.5

13 *DOU.* 22/07/1910, p.6

14 *DOU.* 06/09/1910, p.10.

15 *O paiz.* 04/06/1911, p.4.

- Sr. B. Latour (sic):

Comunico-vos que o ministro, por despacho do 28 do outubro, resolveu aceitar a proposta que fizestes para a pintura da alegoria á proclamação da Republica, na parte interna da cúpula do Pavilhão do Brasil, na exposição de Turim, mediante a pagamento da quantia de 28.560 francos. Na presente data, expede-se aviso ao Dr. Antonio de Padua Assis Rezende autorizando-o a: providenciar oportunamente sobre o dito pagamento. (Officio nº 234).¹⁶

Eugenio Latour havia sido convidado juntamente com os engenheiros Moraes Rego (diretor da construção do pavilhão), seus auxiliares Jayme Figueira e Julio Antonio de Lima, os irmãos Carlos e Rodolpho Chambelland, João e Arthur Timotheo da Costa, Lucilio de Albuquerque, Manuel Madruga, Antonio Parreiras, Eduardo Sá e tantos outros artistas.

A medida que a construção avançava as noticias iam sendo publicadas, tanto nos relatórios da comissão ao governo, quanto pelos jornais:

Prosseguem com atividade os trabalhos de construção e decoração dos pavilhões brasileiros em Turim, apesar da serem iniciados em 1 de setembro. O pavilhão de honra esta inteiramente coberto, com grande número de salas com os estuques colocados, as fachadas iniciadas, a pintura alegórica á proclamação da Republica igualmente começado, as escadas Internas e externas assentes, além da grande maioria dos estuques prontos a espera de bom tempo para serem pregados e distribuídos.

O pavilhão central, de todos o mais adiantado, está completamente pronto exteriormente e internamente quase concluído apenas esperando as decorações de pintura. O pavimento térreo deste pavilhão apenas aguarda a baixa das águas do rio Pó para ser finalizado.

O pavilhão destinado a exposição dos produtos da colônia italiana espera apenas que o tempo melhore para terminar o estucamento das fachadas interiores.

Os trabalhos técnicos de construção e decoração estão a cargo do Dr. Jayme Figueira, e Julio Antonio de Lima, auxiliares do Dr. M. Rego e as pinturas e esculturas aos artistas nacionais Parreiras, Freitas, irmãos Chambelland, Timotheo, [ilegível], Eduardo Sá e E. Latour.

Superintende todos os trabalhos o Dr. Pádua de Rezende, comissário geral do Brasil na Exposição Turim-Roma.¹⁷

16 *DOU*. 05/11/1910.

17 *DOU*. 19/01/1911, p.10

A inauguração do pavilhão brasileiro se deu em 23 de julho de 1911. Eram ao todo três edificações. Um pavilhão de honra, destinado a festas e comemorações, em:

(...) estilo barroco, de linhas simples, mas, de magnífico conjunto arquitetônico. É composto de dois amplos pavimentos. O andar térreo é formado por um vasto salão, destinado às festas. Em volta deste, diversas salas pequenas para ‘buffet’, vestiário, etc.

Em uma destas mimosas saletas é que está o grandioso quadro de Manoel Madruga, um dos mais bem acabados trabalhos de pintura que ornamentam os nossos pavilhões: – “O Brasil oferecendo seus produtos à Europa” – No 1º andar, que em linhas arquitetônicas corresponde ao “rez de chaussé”, figuram diversas obras de Parreiras e Madruga. Aí foram expostos os bustos, em bronze, de todos os presidentes da República brasileira. Este magnífico trabalho da escultora D. Nicolina Vaz de Abreu, os frescos das pequenas salas que circundam o salão, executados pelos Srs. Carlos Oswald, Irmãos Timotheo, as pinturas de Eugenio Latour simbolizando a proclamação da República do Brasil, a alegoria de Lucilio de Albuquerque – a República Brasileira guiada pela ordem e pelo progresso, desenvolve seu comércio e sua indústria” – e os formosos quadros de Parreiras e Madruga permitem, sobejamente, que os visitantes façam uma ideia [ilegível] da apurada educação artística da nossa Pátria.

Uma linda “[ilegível]”, marginando o Pó, nos conduz do pavilhão das festas ao pavilhão central. Esse como o terceiro, chamado italiano é constituído de vastas salas de linhas muito simples, mas decorado com gosto pelos pintores Carlos Chambelland, José França, Luiz de Freitas, Timotheo da Costa, Carlos Oswald, etc.

Cinco são as seções em que está dividido: mineralogia, manufatura, café, tecidos e arte aplicada à indústria.

Na primeira figura uma interessantíssima coleção de minerais, enviada pela Escola de Minas de Ouro Preto, catalogada caprichosamente pelo Dr. Costa Senna, que provoca a admiração e o entusiasmo dos que a visitam. Tudo esta também artisticamente disposto na 2ª seção – do chapéu nacional ao instrumento de música. As outras seções em nada desmerecem as primeiras.

No último pavilhão, onde se pode apreciar a alegoria que mais impressiona os visitantes italianos - a morte de Annita e a glorificação de Garibaldi –, estão produtos diversos: madeira, algodão, matte, conservas, fumo, etc.¹⁸

Em suma, podemos apreender que a temática concorria para alcançar os objetivos supracitados relativos aos interesses do governo brasileiro e da burguesia que se fez representar pelas empresas agrícolas e de produtos manufaturados. As artes entravam como capital simbólico a fim de demonstrar que o Brasil encontrava-se no mesmo degrau de civilização que estes, ou, ao menos, expressava o desejo do governo que assim o fosse. Queria estreitar as relações comerciais com os

18 *O país*. 23/07/1911, p.7.

governos estrangeiros e isso interessou grupos privados, como era de se esperar. Entretanto, qual o sentido destas exposições para os artistas brasileiros? Afinal, como acompanhamos na descrição, as decorações eram pontos centrais para viabilizar esse tipo de transação.

Imagino que fosse uma dupla oportunidade. Primeiramente era uma oportunidade de trabalho ímpar. O valor exigido por E. Latour é relativamente alto se pensarmos que àquela época 28, 650 francos era uma quantia considerável para os padrões de vida da época.

Enquanto artistas como Arthur Timotheo da Costa, os irmãos Chambelland e Helios Seelinger estavam regressando à Europa, outros como João Timotheo viram nessa a única oportunidade de conhecer o velho continente – como o mesmo frisa em entrevista à Angyone Costa. E do ponto de vista de aprimorar-se em sua profissão o mesmo diz ter sido uma agradável temporada. Interessante notar a frase do artista com relação a sua experiência: “Essa comissão durou um ano e pouco, tendo-me servido para que ficasse conhecendo os museus de arte da Itália, da França, da Suíça, e de Barcelona na Espanha.” (COSTA, 1927: 117-118). O próprio artista, portanto, afirma que o grande ganho que teve com a participação do evento não foi a viagem em si. Mais adiante ele ainda afirma que dos museus que pode visitar o mais interessante é o de Luxemburgo, onde, no seu entender, têm-se o maior mostruário de arte moderna, o salão que consagra ou anula o artista. Cito João Timotheo, mas os demais artistas que participaram e eventualmente foram entrevistados por Angyone Costa, citam Turim como uma experiência importante, e excetuando Helios Seelinger (que parece ser um pouco cético com relação a esse suporte e essa maneira de encarar a vida artística) os demais (nesse caso me refiro a Carlos e Rodolpho Chambelland, Antonio Parreiras e Eduardo Sá) realizam muitos obras de arte decorativa e veem nisso uma maneira de viver de arte. Termino essa apresentação com as palavras de protesto de Carlos Chambelland:

“ – Quer conhecer um dos aspectos impressionantes por onde se revela a falta de cultura no Brasil?

Na maneira por que se adquirem os quadros. Aqui, compra-se, um quadro, dizendo-se, geralmente, “vamos ajudar o artista”, e não é senão com estas desagradáveis e depreciativas, que nos facilitam qualquer encomenda, decoração de edifício publico ou particular.

É justo?

Não. Quem precisa da sua casa ou da sua repartição, ornamentada a pintura, só tem a fazer é contratar o artista que execute a obra, esquecendo a preocupação de “ajuda-lo”

ou não. No caso é evidente não poder justificar-se o emprego daquela palavra ou expressão. É perfeitamente irritante e falsa. Quem tem sua casa para decorar só ao artista pode confia-la, se é pessoa de gosto e sabe o que quer fazer”.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, Jeffrey A. *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display*. New Heaven, Yale University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2007.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: Cortiços E Epidemias Na Corte Imperial*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.
- COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas: o que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plasticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia., 1927.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- VALLE, Arthur. “Pintura decorativa na 1ª República: Formas e Funções” In *19&20*. Rio de Janeiro, v. II, nº 4, out. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_pint_dec.htm

IMAGENS



Fig. 1. 1911. Monografia illustrata edita dalla direzione generale del Touring Club col concorso della commissione esecutiva dell'Esposizione di Torino 1911. Torino, Archivio Storico della Città di Torino, Collezione Simeom, C 2027.



Fig. 2. 1911. G. Momo, Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro, Guida ufficiale della Esposizione Internazionale, Museo Torino.



Fig. 3. 1911. Fratelli Pozzo, Esposizione internazionale delle industrie e del lavoro Catalogo generale ufficiale, Museo Torino.

A ICONOGRAFIA DOS DOGES VENEZIANOS, OS RITUAIS E AS CONSTRUÇÕES ARQUITETÔNICAS DE VENEZA SEGUNDO A OBRA DE CESARE VECELLIO

Larissa Sousa de Carvalho¹

Em *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo* (1590), Cesare Vecellio² dedica 118 gravuras para sua gloriosa Veneza (séculos XII-XVI). O autor toma a liberdade de acrescentar comentários que abstraem o exame do vestuário para abordar outras questões, como perspectivas da Praça de São Marcos, explicações sobre a forma de governo, rituais, entre outros aspectos da *Serenissima*. Analisaremos o seu conteúdo escrito e teceremos comparações com a arte veneziana do período, utilizada como sua legitimadora. Além disso, a iconografia dos doges será cotejada e aprofundada, mediante considerações sobre o contexto em que tal personagem se inseria e demais relações possíveis.

Vecellio compartilha o orgulho cívico dos venezianos, embora a urbe não seja a sua cidade natal. Considera-a um “*miracolo del mondo*”, destacando que é “*um espelho de beleza, exemplo dos bons costumes, fonte de virtude, morada dos bons homens, abrigo dos industriais e armazém de todo o mundo em matéria de mercadoria de toda sorte.*”³ (VECELLIO, 1590: 38). Este trecho resume sua descrição da cidade⁴, pois, a partir daí, a ligação para enfatizar o poder comercial de Veneza estava estabelecida, já que se encontrava bem posicionada e capaz de administrar a quantidade de artigos recebidos. Muitas fontes escritas são indicadas, visto que é, sem dúvida, o ambiente sobre o qual possui maior informação, além de sua própria vivência. Suspeitamos que a obra de Francesco Sansovino⁵ possa ter ajudado nos dados mais factuais sobre Veneza.

1 Mestranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista FAPESP desde 2011.

2 Cesare Vecellio – primo do célebre Tiziano – nasceu em Pieve di Cadore, região da Itália setentrional, c.1521. Morre em Veneza no ano de 1601, tendo exercido grande parte de sua atividade artística na *Serenissima*. O artista, escritor, editor e historiador obteve maior reconhecimento por duas publicações: uma antologia do vestuário e dos costumes mundiais até o século XVI, intitulada *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, de 1590 (segunda versão lançada após oito anos sob o título de *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo*) e, ainda, uma coleção ilustrada de padrões rendados conhecida como *Corona delle nobili et virtuose donne*, de 1591.

3 “[...] *uno specchio di bellezza, essemio de’ buoni costumi, fonte di virtù, stanza de’ buoni, albergo d’industriosi, & fontico di tutto il mondo, in materia di mercantia d’ogni sorte.*”

4 Destina, ainda, nas últimas linhas dessa sua descrição sobre a cidade, mais louvor a Urbe: “[...] *una Città così famosa, & illustre, la quale meritamente nell’Europa dopò Roma tiene il primo luogo, & è detta Regina del Mare, & Vergine intatta, & immacolata, per non hauer mai sostenuto assalto, nè sacco alcuno.*” (VECELLIO, 1590: 39). Em meio a tantas transformações no contexto italiano, faz questão, aqui, de ressaltar a “virgindade” veneziana por nunca ter sido conquistada e saqueada como, por exemplo, a subjugação da região de Nápoles ao poder franco-espanhol e o saque de Roma em 1527, respectivamente.

5 Autor de obras a respeito de Veneza como, por exemplo, *Tutte le cose notabili che sono in Venetia* (1556) e *Venetia città nobilissima* (1581).

Uma pequena parte é reservada para tratar apenas das diferenciações entre os cargos de poder da cidade. Vecellio julga essa informação fundamental para que seja possível compreender os costumes daquela nobreza e os seus trajes que virão em seguida. Cerca de 1500 homens faziam parte dessa fidalguia, cujo órgão supremo era o *Maggior Consiglio* que elegia o Doge, nomeado *Serenissimo*. Ele o compara com reis monarcas, pois ainda que seu poder fosse limitado, era reverenciado e tratado como tal (durante sua obra ele também será titulado como *Príncipe*).⁶ É devido a singularidade do ritual de Coroação do Doge que o autor o insere em suas considerações. Podemos conferir sua descrição do evento com uma passagem do especialista em rituais venezianos Edward Muir e, também, utilizar um aporte visual de Giacomo Franco [Imagem 01], artista contemporâneo ao nosso autor:

As cerimônias oficiais de coroação ocorriam em três estágios, realizados sucessivamente no mesmo dia; primeiro, o doge era apresentado à comunidade e investido com os estandartes de São Marcos na Basílica; em seguida, era carregado ao redor da praça enquanto ele e seus parentes lançavam moedas especialmente cunhadas para as multidões; e, finalmente, ele era coroado no topo da Scala dei Giganti no pátio do Palácio Ducal. (MUIR, 1981: 281-282)⁷

Vecellio, por sua vez, destaca os dois últimos estágios do evento: “[...] *ele é carregado em uma plataforma [Theatro], com grande pompa, pelos homens do Arsenal ao redor da Praça de São Marcos [...] ao chegar em um determinado local, veste o chapéu ducal e é conduzido para o Palácio.*” (VECELLIO, 1590: 39)⁸. Percebemos a vertente secular desse ritual quando nosso autor também menciona o estágio de “lançar dinheiro para o povo como um sinal de alegria e celebração”.

Assim, o antecessor morria, um novo doge era eleito e moedas eram cunhadas com seu retrato e brasão para serem ofertadas na cerimônia. Porém, qual terá sido o tempo para a confecção de tais artefatos? Alguns relatos da época, como o de Marin Sanudo, destacam as mangas e vestes com comprimentos inadequados dos doges ao assumirem tal posição. A imprevisibilidade

6 Os *Procuratori di San Marco* estavam abaixo do Doge, também com um cargo vitalício. Outros cargos são mencionados como, por exemplo, os *Consiglieri* – seis senadores eleitos para supervisionar cada *sestieri* de Veneza durante seis meses – e os *Savi Grandi*, comissão também de seis homens que auxiliava o Senado na criação e execução das leis. No entanto, tantos outros ficaram de fora, como ele mesmo reconhece.

7 “The official ceremonies of the coronation occurred in three stages, performed in succession on the same day; first, the doge was presented to the community and invested with the banner of Saint Mark in the basilica; second, he was carried around the Piazza while he and his relatives tossed specially minted coins to the crowds; finally, he was crowned at the top of the Scala dei Giganti in the courtyard of the Ducal Palace.”

8 “[...] *è portato da gli huomini dell’Arsenale sopra un Theatro con grandissima pompa intorno à tutta la piazza di San Marco [...] arriuato poi ad un certo luogo, si mette la Beretta Ducale, & è portato al Palazzo.*”

do evento evidenciava algumas “falhas” nessa falta de tempo hábil para a composição de todos os elementos exigidos por determinado ritual.

A gravura de Franco retrata esse mesmo momento do ritual, sendo possível visualizar a ação e o desespero dos *popolani* para recolherem a quantia. A Praça de São Marcos mostra-se ocupada por um grande número de pessoas, desordenadas e afastadas pelos homens do Arsenal que iam à frente do séquito ducal. Diferentemente de outras imagens que representam procissões e rituais no mesmo ambiente veneziano, aqui, não notamos a organização e divisão dos compartimentos sociais que eram tão característicos de tais festividades. O clima de festa, como afirma, pode ser, à primeira vista, facilmente confundido com o de uma rebelião.

* * *

Podemos confrontar as quatro perspectivas [Imagem 02] vecellianas com imagem atuais, mas também com exemplares contemporâneos a Vecellio. Atentemos, por exemplo, para o frontispício da publicação de Sansovino [Imagem 03] e como este reforça o uso de um tipo específico de iconografia urbana, evidente em nosso autor. No entanto, a cidade está deserta, destituída de seus habitantes. Vecellio inclui personagens e rituais, mostrando certa preocupação em caracterizar algumas vestimentas em consonância com a realidade da época. Ele parece inserir os homens e mulheres das pranchas de sua publicação em um espaço “real”, caracterizando o lugar onde tais figuras circulavam e, de fato, viviam.

Em relação a um aspecto mais formal, podemos observar que a linha do horizonte vai “abaixando” ao longo das três perspectivas da Praça de São Marcos. O campanário forçava uma representação mais vertical, porém uma imagem visando a horizontalidade possibilitaria um maior detalhamento das edificações. Sansovino adere a essa figuração horizontal (incluindo ainda a figura do doge e do leão alado com o livro de São Marcos Evangelista como se dessem boas-vindas aos visitantes). Todavia Vecellio não modifica o padrão de representação utilizado no restante de sua obra.

Nosso autor situará, nestas perspectivas, o observador segundo as coordenadas geográficas. Na primeira vista (*Prima prospettiva della Piazza di S. Marco*) destaca a Torre do Relógio, o Palácio dos Doges, a Biblioteca Marciana, o Campanário e as duas colunas próximas ao mar. Podemos

conferir até o dia de hoje muitos elementos que são descritos e espantamo-nos com a atualidade de sua representação. O tempo parece não ter passado para Veneza, deixando suas construções quase inalteradas após séculos decorridos. Assemelha-se a um verdadeiro guia arquitetônico!

Ele traz considerações mais factuais das edificações, mas também do ponto de vista estético e de seu “estilo”. No Palácio dos Doges, por exemplo, notamos seu conhecimento da arquitetura clássica – dos materiais usados, das proporções, das ordens e regras. As observações reservadas às outras construções da praça não perdem em detalhamento e informações aprofundadas. Só podemos pressupor que a sua circulação nesses edifícios era permitida e descartar o uso apenas de fontes escritas anteriores.

Embora reserve uma prancha – *Corte del Palazzo Ducale di Venetia*, a quarta perspectiva – para comentar exclusivamente sobre o interior do Palácio dos Doges, é ainda na primeira que Vecellio analisa dois ambientes específicos do prédio, a *Sala del Maggior Consiglio* e a *Sala dello Scrutinio*. Apesar da presença desses ambientes oficiais, é curioso notar a afirmação de Vecellio sobre outro local onde se tomavam as decisões de cunho político: o próprio pátio interno do Palácio. A nobreza se reunia ali para tratar dos assuntos da República.

A *Seconda prospetiva* foca, finalmente, na Basílica de São Marcos. A metade desse comentário é dedicado apenas para tratar as minúcias externas do templo religioso. Além disso, comenta sobre o caráter social e transcultural da praça⁹. É o encontro das várias nações e de seus costumes em meio a circulação dos habitantes nativos. Elisabeth Horodowich reproduz o relato (1611) de um viajante chamado Thomas Coryat para demonstrar como Veneza e, mais precisamente a Praça de São Marcos, era vista como o ponto focal das nações mundiais: “*Aqui você pode ver todos os tipos de modas do vestuário como também ouvir todas as línguas [...] um homem pode muito bem chamá-la de Orbis ao invés de Urbis forum, ou seja, um mercado do mundo e não apenas da cidade.*” (CORYAT apud HORODOWICH, 2003:25)¹⁰ Não por acaso, Sansovino havia atribuído o apostrofo de *Theatro del Mondo* para a cidade, pequena miniatura do mundo.

Vecellio fecha esta prancha ao elucidar o evento que envolvia os personagens represen-

9 O primeiro aspecto mencionado a respeito da Praça de São Marcos fora a sua finalidade comercial, abrigando lojas e feiras. A maior e mais famosa delas ocorria durante a *Festa della Sensa*, que celebrava a Ascensão de Cristo em Veneza. Percebemos, com isso, a amálgama de cerimônias sagradas com a correria profana do mercado ao ar livre.

10 “*Here you may both see all manner of fashion of attire, and heare all the languages [...] a man may very properly call it rather Orbis than Urbis forum, that is, a market place of the world, not of the citie.*”

tados: a ida do doge e da nobreza à igreja. Obviamente, respeitando a ordem da procissão para acompanhá-lo, como pode ser observada em gravuras de Matteo Pagan. O nível de detalhamento das obras desse último é bastante singular. Vecellio também deixará clara essa ordenação, porém através de seus comentários escritos. A atenção que dedica à representação de cada vestimenta e utensílio dialoga com o trabalho de nosso mestre. Antes de dar continuidade à análise das perspectivas, caberia trazer mais uma obra bastante representativa dessas procissões venezianas, agora do domínio religioso.

Percebemos o diálogo entre as obras homônimas de Gentile Bellini [Imagem 04] e Cesare Vecellio [Imagem 05]. A primeira, fruto de uma encomenda por parte da Confraternidade da *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* fazia parte de uma série conhecida como *Ciclo dei Teleri*, sendo nove obras dos mais renomados artistas da época a respeito dos milagres envolvendo um fragmento da cruz em que Jesus teria sido crucificado. Gentile pintou três delas, esta aqui analisada retrata um milagre ocorrido na praça alguns anos antes. No entanto, o evento passa muitas vezes despercebido – um homem ajoelha-se à frente da relíquia da cruz e tem seu filho curado de uma grave enfermidade. O espaço e a atmosfera da praça ganham maior destaque na obra pictórica de Vecellio, cuja temática poderia ser simplesmente a de um cortejo semanal até a basílica, ao contrário de Gentile que atribui outras camadas de significação. É notório que algum ritual religioso está ocorrendo, diferentemente da cena vecelliana mais próxima dos objetivos de Pagan ao detalhar cada segmento daquele séquito.

A terceira perspectiva reserva o mais longo comentário sobre os diferentes ângulos da praça mais famosa de Veneza. Inicia comentando o plano urbanístico do doge Sebastian Ziani (1172-78) e analisa os escritórios dos *Procuratori* e os espaços comerciais à esquerda, além de atribuir mais algumas funcionalidades para aquele ambiente.¹¹ O interior da Basílica é examinado, neste momento, com afínco. Percebemos que recontar a história de suas origens e descrever sua arquitetura era celebrar a sua procedência e reforçar a sua identidade como veneziano.

* * *

11 Como, por exemplo, as procissões de fraternidades (afora a ducal), funerais (apenas personalidade importantes), feiras aos sábados e festividades atreladas a todos os tipos de divertimento e rituais (Carnaval etc.).

Demos esses saltos na obra para que fosse possível confrontar as quatro perspectivas e analisá-las com mais propriedade, já que não estão dispostas de forma sequencial no volume.¹² Tentamos repassar a idéia de guia arquitetônico intrincada nas linhas vecellianas. A personalidade que vem logo em seguida à primeira perspectiva na edição de 1590 não poderia ser outra que não aquela do louvado *Serenissimo*. Ao cotejar todas as pranchas de Vecellio que representam tal figura (doges antigos e também contemporâneos) podemos problematizar alguns pontos e notar o diálogo com diversas obras de arte do período. Vecellio já havia introduzido as características da indumentária ducal [Imagem 06] em meio aos demais comentários sobre sua governança e a ordenação dos cargos políticos venezianos. Afirma:

Em nosso tempo, este doge veste um manto real, de cor púrpura, ou mesmo tecido de ouro, o qual pode ser razoavelmente comparado ao Paludamento. Em sua cabeça, usa uma mitra real confeccionada do mais fino tecido de ouro, bordada em púrpura e com um círculo de ouro em torno, seu topo se assemelha a um chifre retorcido. (VECELLIO, 1590:38-39)¹³

Além de considerar o sistema de governo semelhante ao dos romanos, os seus líderes também carregariam similaridades na forma de se vestirem, indicada pelo uso do termo *paludamentum* (capa militar romana presa pela fíbula em um ombro) na passagem acima. O outro elemento mencionado, nesse trecho, afora esse manto *porpora* ou *tessuto d'oro*, é o acessório que os doges portavam em suas cabeças, o *corneo*.

O título da primeira prancha representando tal personalidade – *Del primo Prencipe, ò Doge di Venetia antico* – sugere que seja um retrato de Paolo Lucio Anafesto (ou Paoluccio Anafesto), primeiro doge da república durante o período de 697 a 717. No entanto, quem é citado nominalmente é Ordelafo Faliero, doge entre 1102 e 1117. Sansovino seria sua fonte, mas também os próprios mosaicos da Basílica de São Marcos. Ele utiliza a arte veneziana precedente como referência e prova direta para sua obra. Foca, em particular, no mosaico acima da chamada *Porta del*

12 As quatro vistas serviam como vírgulas em uma oração. *Prima prospettiva della Piazza di S. Marco* abria o segmento sobre o traje veneziano antigo enquanto a imagem da *Corte del Palazzo Ducale di Venetia* o fechava. **Aproveitando a conexão espacial**, as nobres personalidades masculinas da Veneza moderna eram caracterizadas, utilizando a *Seconda prospettiva della Piazza di S. Marco* como uma breve pausa antes de iniciar as análises dos trajes femininos. *Della terza prospettiva della Piazza di S. Marco* vem interromper o domínio das mulheres para incluir mais alguns trajes masculinos, sobretudo das camadas mais baixas.

13 “*Questo Doge alli tempi nostri porta un manto Regale di porpora, ò pur tessuto d'oro, il quale si può chiamare verisimilmente Paludamento. In testa porta una mitra regale, fatta di sottilissima tela d'oro intorno allaquale è un capello di porpora, il quale all'intorno ha un cerchio d'oro, & in cima di esso rassembra un ritorto corneo.*”

Thesoro, ratificando a sua afirmação de que os doges antigos não possuíam uma padronização em seus trajes, diferentemente dos doges de sua época.

Não sabemos ao certo a qual imagem Vecellio estava se referindo; é possível, contudo, perceber sua inspiração em outras cenas do interior do edifício. A temática de imagens que representam o doge e nobres acompanhando o corpo e as relíquias de São Marcos se relaciona à sua descrição do mosaico, bem como à própria visualidade do manto estampado e com barras bordadas que as figuras trajam [Figura 07]. Já em relação ao *corno* ducal, os retratos dos primeiros doges ilustram melhor o formato da época, uma vez que a “forma de chifre” ainda não estava em uso.

Após sua descrição minuciosa do traje ducal – elementos, materiais, cores e simbologias –, Vecellio nos oferece uma nova pista da sua fonte de inspiração. A prancha *Habito di vn'altro Doge antico* é fruto de uma cena da fachada da Basílica, acima da Porta de São Alípio. O mosaico é considerado o mais antigo (século XIII) e retrata a procissão das relíquias de São Marcos até o santuário erguido em sua homenagem [Figura 08] [Figura 09]. Observamos a semelhança da indumentária de Vecellio com a dessa cena, cuja basílica é representada nela mesma, como uma metalinguagem. Aqui, a referência romana mostra-se aparente no manto preso no ombro direito das figuras. Vecellio o difere do primeiro doge e compara-o com aquele de seu tempo, destacando afinidades em relação ao *bavaro* – capa curta, geralmente da pele de arminho, que o líder usava até mesmo nas estações mais quentes.

O mosaico na Porta de São Pedro (à direita da anterior), por sua vez, apresenta-nos um doge mais contemporâneo. Percebemos a similaridade desse com a prancha *Principi, ò Doge di Venetia*, o líder da época de nosso autor. A figura da Basílica, além de se curvar para o corpo da santidade, retira o *corno ducale* e evidencia a *veta* – coifa branca de linho – que cobre sua cabeça, outro elemento da indumentária ducal. Ao ler seus comentários, ainda notamos como a imagem do doge era investida da noção de suntuosidade e esplendor da própria Veneza, uma vez que a riqueza e peculiaridade daquele traje reforçava os valores que deveriam ser construídos a respeito da República.

Em *Principi, ò Doge di Venetia* Vecellio elege um doge como exemplo e modelo para falar do líder de seu tempo, tanto de sua grandeza como a de suas vestes majestosas. Destaca as virtudes de Sebastiano Venier (doge entre 1577-1578), honrado por diversos escritores e representado, muitas vezes, em trajes militares por seu envolvimento na Batalha de Lepanto (1571), vide algumas obras de Tintoretto.

Outro ponto relevante de sua escrita é a sugestão de mudança desse tipo de traje, por mais sutil que ela possa se apresentar a nós, observadores um tanto distantes. O estudo minucioso do vestuário veneziano realizado por Stella Mary Newton nos faz pensar nessa variedade dentro daquilo que era limitado. No caso dos trajes oficiais, muitas vezes o que se podia alterar era apenas o tipo de tecido e algumas tonalidades cromáticas. A primeira vista este é um aspecto diminuto. A autora, porém, nos alerta: “*Quando uma recepção oficial era dada pelo doge o ardor daquelas boas-vindas podia ser percebido não somente por suas palavras, mas pela exata qualidade do carmesim que ele havia colocado.*” (NEWTON, 1988: 29)¹⁴ O vestuário se impõe como uma valiosa linguagem não-verbal, cujas significações também pertencem ao campo simbólico. É curioso perceber a importância desse material, o carmesim¹⁵, para o contexto geral do evento.

* * *

Gostaríamos de trazer outros paralelos pictóricos para essa análise dos trajes ducais, visto que reforçam o vínculo entre a obra de Vecellio e a pintura veneziana do século XV-XVI. A representação do doge eleito era tema recorrente nos retratos venezianos. Dentro desse vasto repertório, selecionamos quatro obras de três mestres do período, Gentile Bellini [Imagem 10], Giovanni Bellini [Imagem 11] e Tiziano [Imagem 12] [Imagem 13]. Em todas, é possível notar a presença dos principais elementos que constituem a indumentária ducal, i.e., *cornio*, *veta* e *bavaro*.

A obra do primeiro ainda faz uso do perfil completo e do fundo dourado; Giovanni rotaciona a figura ainda que a posicione atrás do recorrente parapeito; já Tiziano, em ambos os trabalhos, retrata os doges com o enquadramento na metade do corpo, incluindo mais um item simbólico, as mãos. Peter Burke ressalta a importância delas e da maneira como eram dispostas nos retratos já que deveriam expressar poder (BURKE, 1987).

As imagens demonstram a mudança no sistema de convenções do retrato e na própria tradição iconográfica dos doges. Os irmãos Bellini vestem suas figuras com o traje branco e dourado; Tiziano preenche a tela com a representação do tecido brocado ou *damasco* com tonalidades de

14 “*When an official welcome was given by the doge the warmth of that welcome could be noted not only from his words but from the exactly quality of the crimson he had put on.*”

15 “*Crimson*” (ou “*cremesino*”), carmesim no português, é uma tonalidade púrpura – vermelho intenso com um pouco de azul – utilizada, na época, como corante das vestes oficiais feitas de veludo, *damasco* (tecido bordado) e seda lisa.

grená, escarlata e carmesim, cujas pinceladas intensificam a sensação de poder junto ao olhar severo de determinação e força dos indivíduos. Ademais, o retrato do doge Loredan é considerado um marco, pois abandonaria as concepções próximas das de Gentile e se aproximaria do realismo (rugos faciais, intensidade psicológica etc.) de Antonello da Messina, por exemplo.

Esses retratos, frutos da negociação entre o retratado e aquele que o retratava, deveriam corroborar para a imagem favorável da figura e construir a sua identidade social, discernível pelo uso das melhores vestimentas, postura, gestos, objetos e suas devidas simbologias. Vecellio, por sua vez, apresenta retratos menos “comprometidos”, já que a figura não está apta a alterar sua autoimagem (algumas gravuras foram baseadas em pessoas reais). É um retrato “não-autorizado”. Porém, se pensarmos nas personagens que retrata durante as festas públicas de Veneza, talvez, aqui, sua criação siga as premissas do retrato no qual o indivíduo posa para o artista: estão vestindo a sua melhor roupa, se preocupando com a sua conduta e com seus gestos, além de seus acessórios e vestes construírem aquele ser social simbolicamente.

Esperamos que as considerações acima tenham contribuído para o repertório da arte e da cultura veneziana quinhentista, uma vez que são frutos da óptica de um habitante daquele mesmo contexto. Como o historiador é, de certa forma, um tradutor, buscamos a transcrição (e problematização) de certos aspectos da Serenissima, narrados por esse grande autor, deveras olvidado. Com isso, focamos nos comentários que vão além do exame descritivo do vestuário, para compreendermos a singularidade de alguns rituais (coroação e procissão); o modo como as representações iconográficas de Veneza eram construídas (análise formal e comparativa de vistas urbanas), tanto por Vecellio como por outros; afora a possibilidade de se trazer paralelos pictóricos e teóricos para nossas análises, sobretudo quando a lente está voltada para um personagem principal, ou seja, a figura do doge veneziano e a tradição da retratística oficial que o cercava, cotejando suas representações e simbologias. Portanto, o vínculo entre *De gli abiti...* e a arte veneziana, referente especialmente aos séculos XV e XVI, está sendo erguido aos poucos, mas não sem tempo...

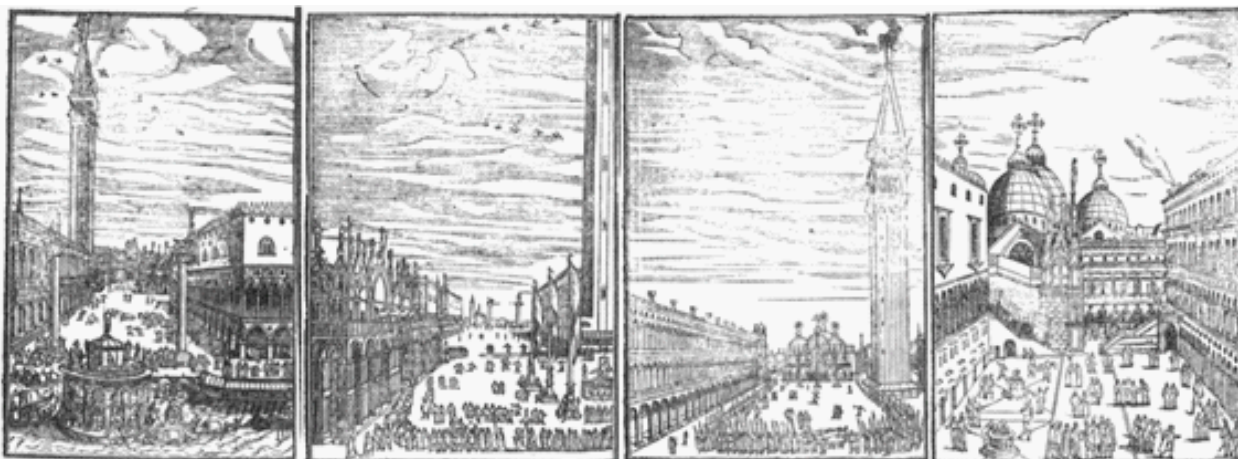
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN**, Patricia Fortini. *Art and Life in Renaissance Venice*. New York: Harry N. Abrams & Prentice Hall, 1997.
- BURKE**, Peter. "The Presentation of the self in the Renaissance Portrait" In: *The historical anthropology of early modern Italy: essays on perception and communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- CORYAT**, Thomas apud **HORODOWICH**, Elizabeth. Civic identity and the control of blasphemy in sixteenth-century Venice. In: *Past & Present*, Oxford University Press, No. 181, November 2003, p. 25.
- MUIR**, Edward. *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 281-282.
- NEWTON**, Stella Mary. *The Dress of the Venetians 1495-1525*. Aldershot, England and Brookfield, Vermont: Scolar Press, 1988, p. 29.
- NORWICH**, John Julius. *A History of Venice*. New York: Vintage Books, 1989.
- POPE-HENNESSY**, John. *The Portrait in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- VECELLIO**, Cesare. *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo. Libri dve, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati. Con privilegio...* Veneza: Presso Damian Zenaro, 1590.

IMAGENS



[Imagem 01] (160?) Giacomo Franco. Marinheiros do Arsenal carregam o doge eleito, seus parentes e o Almirante, que joga moedas para a multidão antes da Coroação. Veneza.



[Imagem 02] (1590) Cesare Vecellio. *Prima prospettiva della Piazza di S. Marco / Seconda prospettiva della Piazza di S. Marco / Della terza prospettiva della Piazza di S. Marco / Corte del Palazzo Ducale di Venetia*. In: *De gli habiti... Venezia*.



[Imagem 03] (1581) Frontispício da publicação de Francesco Sansovino, intitulada "Venetia, città nobilissima..."



[Imagem 04] (1496) Gentile Bellini. *Procissão na Praça São Marcos*. Gallerie dell'Accademia, Veneza.



[Imagem 05] (c. 1586) Cesare Vecellio. Procissão na Praça São Marcos. Museu Correr, Veneza.



[Imagem 06] (1590) Cesare Vecellio. Del primo Principe, ò Doge di Venetia antico / Habito di vn'altro Doge antico / Principi, ò Doge di Venetia. In: De gli habiti... Veneza.



[Imagem 07] Aparição das relíquias de São Marcos no transepto sul da Basílica de São Marco / Doge Giustiniano Participazio com o clero e o povo recebendo o corpo de São Marcos, Basílica de São Marcos / Retrato de Paoluccio Anafesto, primeiro doge veneziano / Retrato de Marcello Tegalliano, segundo doge veneziano



[Imagem 08] Procissão trazendo as relíquias de São Marcos para a Basílica. Mosaico acima da Porta de São Alípio, Fachada da Basílica de S. Marcos/ Doge e venezianos recebendo o corpo de São Marcos. Mosaico acima da Porta de São Pedro, Fachada da Basílica de S. Marcos, Veneza.



[Imagem 09] Habito di vn'altro Doge antigo / Detalhe do mosaico acima da Porta de São Alípio, Fachada da Basílica de São Marcos, Veneza / Principi, o Doge di Venetia / Detalhe do mosaico acima da Porta de São Pedro, Fachada da Basílica de São Marcos, Veneza



[Imagem 10] (c. 1478) Gentile Bellini. Retrato do doge Giovanni Mocenigo. Museo Correr, Veneza. (esquerda)



[Imagem 11] (1501) Giovanni Bellini. Retrato do doge Leonardo Loredan. National Gallery, Londres. (direita)



[Imagem 12] (c.1545) Tiziano Vecellio. Retrato do doge Andrea Gritti. National Gallery of Art, Washington. (esquerda)



[Imagem 13] (1553-54) Tiziano Vecellio. Retrato do doge Marcantonio Trevisani. Szépművészeti Múzeum, Budapeste. (direita)

PINTORES COLONIAIS NAS MINAS SETECENTISTAS: A VEZ DE MANOEL RIBEIRO ROSA

Leandro Gonçalves de Rezende^{1*}

Armando Magno de Abreu Leopoldino^{2**}

Nas últimas décadas, a produção historiográfica sobre as artes nas Minas Setecentistas cresceu substancialmente, criando e destruindo mitos, enaltecendo e desvalorizando gênios. O olhar sobre o patrimônio artístico mineiro, principalmente sobre a arte sacra, ainda conserva o encanto daqueles primeiros modernistas, que, em meados do século XX, aprofundaram seus estudos no almejo de valorizar aquela que seria “uma manifestação genuína da Arte Brasileira”. Criaram o conceito de Barroco Mineiro cujo ápice estaria na produção de Aleijadinho e Ataíde. No entanto, uma leva de bons escultores, entalhadores, pintores, pedreiros, enfim, uma leva de artistas e artífices não foi contemplada por essas pioneiras pesquisas.

Um dos negligenciados foi o pintor Manoel Ribeiro Rosa (doravante MRR), que no último quartel do século XVIII até 1808, ano de sua morte, “exercendo a arte da pintura”, deixou um grande legado nas diversas frentes em que atuou. Sua obra, com características próprias, é de uma refinada delicadeza, sendo muitas vezes atribuída a outros mestres da pintura mineira. O presente texto trata-se de um trabalho preliminar, fruto das pesquisas do Grupo “Pintores Coloniais em Minas Gerais: evolução histórica, técnica e conservação”,³ que é financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG. Metodologicamente, o mesmo é dividido em duas partes: a primeira, na qual apresentamos aspectos biográficos e sociais do artista e a segunda, na qual abordaremos a obra em si. Em ambas as partes e com aquela mesma fascinação dos primeiros pesquisadores sobre a arte mineira, nortear-nos-emos pela sábia correlação entre prática e teoria, ou seja, buscaremos cotejar a pesquisa arquivística e o trabalho de campo com a produ-

1 * Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Mestrando em História Social da Cultura, bolsista CAPES/REUNI. leandro9rezende@yahoo.com.br

2 ** Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Graduando em História, bolsista de Iniciação Científica FAPEMIG. armando_mdal@hotmail.com

3 Atualmente o grupo é composto por: Dra. Claudina Maria Dutra Moresi – Cientista da Conservação; Dra. Adalgisa Arantes Campos – Historiadora (bolsa produtividade do CNPq); Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira – Conservador-Restaurador (FAOP) e fotógrafo; Cristina Neres da Silva (FUMP), Leandro Gonçalves de Rezende (CAPES-REUNI), Armando M. Abreu Leopoldino (BIC-FAPEMIG). Agradecimentos: à Organização do VIII Encontro de História da Arte da Unicamp, às agências de fomento e às paróquias e arquivos nos quais pesquisamos.

ção historiográfica sobre a pintura colonial mineira, de modo a contribuir nesse eminente assunto, valorizando a obra de um pintor esquecido e que só recentemente foi retomado, por exemplo, nos estudos de Marília Andrés Ribeiro, Célio Alves Macedo e principalmente os de Adalgisa Arantes Campos.⁴

O ARTISTA E SEU TEMPO

A historiografia, sobretudo a partir de 1970, possui um campo de estudos muito ampliado da história, voltando sua atenção para as técnicas do trabalho e do domínio material, as experiências, os ofícios, ou seja, relações entre o mental e o manual. Essa nova concepção da história iniciou-se ainda na década de 1960, quando novos debates apareceram. A sociedade foi mudando e os valores que surgiram não encontravam espaço nessa nova configuração. Movimentos de 1968 nos mostram bem isso: rejeitou-se o conservadorismo e a interdição da sociedade, discriminatória e preconceituosa a certas práticas. Sobretudo na França, questionou-se a hierarquia universitária, de como os estudantes não tinham voz para falar dentro da antiga configuração. Michel de Certeau, importante historiador francês desse novo processo, viu nas manifestações o retorno do que estava oprimido, dos recalques. Seu lugar é o da rebelião, do trabalho com práticas que até então eram interditadas na historiografia: temas como o corpo, a morte, a higiene, a vida sexual apareceram nas análises dos historiadores.⁵

Essas mudanças são importantes para se pensar o campo da História da Arte. Traçar pontos da vida do pintor e da sociedade mineira setecentista nos auxilia a compreender sua produção artística. Não se trata de considerar a obra como uma ideia desencarnada, sem raízes no seu tempo, e nem como mero reflexo do contexto em que se situa. Mas é importante atentarmos-nos para o pintor e o meio social no qual ele está inserido, pois como destacou Célio Alves, a obra de arte exprime um “embate entre o pintor e seus próprios temores, suas aspirações e convicções; [ou seja], entre o pintor e seu meio social”.⁶

4 RIBEIRO, Marília A. “A Igreja de São José de Vila Rica”. In: *Barroco* 15. Belo Horizonte, p.447-459. 1990/2. ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, Ano II, n.10, p.29-33, jan./fev. 1999. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808). In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010, p.567-577. Disponível em: <<<http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/completo2010copia.pdf>>>. Acesso em: 02/07/2012, dentre outros.

5 Para maior discussão sobre o tema, cf. REIS, José Carlos. *A história entre a Filosofia e a Ciência*. 4ª ed., revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

6 ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em colônia. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003, p.82.

Diante disso, examinaremos um pouco da trajetória do pintor MRR. Nascido em Mariana, em meados do século XVIII e filho de preta forra, Rosa viveu boa parte da vida em Vila Rica. Não consta em registro quem foi seu pai, portanto era “filho natural”. Foi casado com Sebastiana Arcângela, tinha um filho e não possuía escravos nem agregados, de acordo com recenseamento feito em 1804.⁷ Foi membro de duas irmandades e realizou obras em ambas: Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Cima) e a de São José dos Homens Pardos. Como nas Minas a religiosidade se estruturou no clero secular e nas confrarias, era comum que as pessoas buscassem o ingresso nessas irmandades. Por sua vez, era recorrente que artistas e artífices negociassem a anuidade que deveria ser paga por meio de serviços prestados, o que, portanto, configurava uma prática para que esse grupo profissional fizesse parte dos membros destas associações leigas. Com MRR isso não foi diferente.

Rosa ingressou na irmandade de São José em 1778, ajustando, pouco tempo depois, um termo com cláusulas para a pintura e douramento da capela-mor, sua primeira obra documentada.⁸ Já na década de 1790, MRR assumiu o cargo de procurador desta irmandade. O procurador era responsável por zelar pelos bens móveis e imóveis, pela cobrança de dívidas e por arrecadações de esmolas. Deveria ser uma pessoa prudente, zelosa, que fizesse com que a confraria prosperasse. Geralmente, eram escolhidos homens brancos para esse cargo, numa sociedade em que a cor restringia acesso a postos, até mesmo em irmandades de homens pretos e pardos. Curiosamente, Manoel Ribeiro Rosa era mestiço e mesmo assim assumiu o cargo.⁹

O pintor marianense possuía uma condição bem humilde, o que fica claro pelo recenseamento de 1804 e pela cobrança de uma dívida, a saber: a *ação de alma* que José Alves Pereira Carneiro moveu contra Rosa, chamando-o para que comparecesse e jurasse, por sua alma, se devia ou não pouco mais de vinte e três oitavas em tintas e pigmentos. As ações de alma consistiam em juramentos sobre os livros dos Santos Evangelhos, geralmente para pendências financeiras e em situações cotidianas. Os devedores eram citados para comparecer ao julgamento e jurarem – ou não – se

7 MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica-1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, p. XXVII. p.80.

8 ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.

9 Sobre Procuradores e Irmandades, conferir BOSCHI, Caio. Em Minas, os negros e seus compromissos. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna (org). *Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007; assim como OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *A elite do Santíssimo de Vila Rica na segunda metade do século XVIII*. Disponível em << http://www.seminariojals.ufop.br/monalisa_pavonne_oliveira.pdf>>. Acesso em: 27/06/2012.

deviam mesmo. Caso não comparecesse, o réu era considerado culpado. Se jurasse que não devia, era então considerado inocente, sendo que o autor da ação arcaria com os custos do processo. A palavra oral era aceita judicialmente, seja nas *Ordenações Filipinas* (1603) ou nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707).

Sobre esse aspecto, é importante pensarmos que a palavra tinha um estatuto especial nas Minas Setecentistas: era também uma nova moeda, numa sociedade em que havia pouca circulação monetária. Através dela se dava as operações de crédito, largamente utilizadas para compras e circulação de produtos. O crédito nas Minas deve ser entendido num contexto em que não se separava valores religiosos, honra pessoal e aspectos econômicos. Ele se fundamentava nas relações de confiança, associadas ao respeito e numa conotação moral da palavra.

Em boa parte da documentação, ou réus ou não compareciam – logo, considerados culpados – ou então assumiam a dívida, caso do Manoel Ribeiro Rosa, de condição social bastante modesta. Jurar em falso, além de comprometer futuras relações de crédito, também era uma decisão de consciência: não se pode excluir a devoção e seu impacto sobre transações econômicas. A preocupação com a salvação da alma era grande, e o perjúrio poderia resultar na danação eterna da alma. Não podemos perder de vista que a sociedade mineira dos Setecentos era profundamente sacralizada e imersa num contexto de devoção.¹⁰

MRR também aparece como furriel, ou seja, possuía um cargo militar. Os cargos, em especial nos postos avançados (o que não era o caso de MRR, pois furriel não recebia carta patente), eram elementos nobiliárquicos, pois conferiam prestígio, posição de poder e honra. O sistema militar português se dividia em tropas Regulares, Auxiliares e Ordenanças. Apenas as primeiras recebiam soldo, enquanto as outras atuavam em conjunto ou eventualmente substituindo as Regulares. Durante o século XVIII, o sistema militar português passou por profundas mudanças, baseadas na reforma prussiana, em que o exército passava a ser uma atividade profissional e técnica. Na carreira militar, formavam-se relações clientelares entre seus membros, uma vez que atuavam juntos.

Exemplo disso é que MRR trabalhou com outro pintor e militar, José Gervásio de Souza Lobo.¹¹

¹⁰ Para estudo mais aprofundado do assunto, veja ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia, religião e costume no cotidiano das Minas: práticas creditícias na Vila Rica Setecentista*, disponível em <<http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A016.pdf>>. Acesso em: 27/06/2012. Conferir também ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia da palavra: Ações de alma nas Minas setecentista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 2003, e SANTOS, Raphael Freita. *Devo que pagarei: sociedade, mercado e práticas creditícias na comarca do Rio das Velhas (1713-1773)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em História - UFMG, 2005.

¹¹ Sobre universo militar e patentes, cf. COTTA, Francis Albert. *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. Sobre a parceria Rosa e Gervásio veja: CAMPOS, Adalgisa A. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.15-22; CAMPOS, A. A. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix*, 2012 (no prelo).

MRR trabalhou para diversas e importantes irmandades de Ouro Preto e região, de modo que sua produção artística basicamente apresenta cunho religioso. Todavia, em 1787, foi contratado pelo Senado da Câmara de Vila Rica para executar as pinturas do Mausoléu que se fizeram para as exéquias de Dom Pedro III, esposo da rainha D. Maria I. Isso evidencia que o pintor era relacionado com o seu meio social, principalmente os mecenas do período: Igreja e Senado da Câmara.

O ARTISTA E SUA OBRA

Podemos considerar MRR como um artista polivalente, que de fato conhecia seu ofício, haja vista as diversas frentes em que atuou. Na documentação encontramos Rosa recebendo por pintura de forros,¹² pintura e douramento de altares,¹³ por obras efêmeras que realizou para a Câmara de Ouro Preto,¹⁴ por prateamento¹⁵ e pela encarnação de imagens.¹⁶ Sua obra, coerente ao gosto artístico rococó, tendo em vista a época em que foi produzida, apresenta-se de forma harmoniosa nos espaços onde se encontra, sendo possível antever características próprias do artista. Nessa oportunidade, resaltaremos essas características, a partir do histórico de algumas pinturas de forros executadas por Rosa, bem como os altares laterais da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto.

A primeira obra documentada é a que foi executada na Capela de São José da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde o pintor fez muitos trabalhos para a decoração da capela-mor. Pelo termo de ajuste executado com a Mesa da Irmandade de São José, em 10 de setembro de 1779, é possível pensar como seria a composição do referido forro, uma vez que o

12 Veja o verbete ROSA, Manoel Ribeiro In: MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974, v.2 p.187.

13 Conferir os pagamentos pela pintura e douramento dos altares do Rosário de Ouro Preto em: TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto (freguesia do Pilar). In: *Anuário do Museu da Inconfidência* IV. p.236-45, 1995/57.

14 Em 1787, MRR requereu o pagamento pelas pinturas feitas no Mausoléu, nas exéquias do rei Dom Pedro III. Para tanto o pintor receberia 8 oitavas e meia pelos 17 dias de serviço, conforme consta no requerimento: “Diz Manoel Ribeiro Rosa que ele por ordem do Procurador desta Câmara fez várias pinturas no Mausoléu para as exéquias que se fizeram celebrar no presente ano pelo falecimento do nosso Augustíssimo Senhor Rei D. Pedro, o 3º em cujo exercício venceu dezessete dias de serviço que, a razão de meia oitava que se ajustava por dia, importa oito oitavas e meio e como para ser pago precisa de mandado. Pede a Vossa Mercê [corroído] mandar pagar”. Cf: Belo Horizonte. Arquivo Público Mineiro (APM). CC – Cx. 3 - Rolo 501. Planilha 10073. Grafia Atualizada.

15 “Recebi do tenente da Silva Coura como tesoureiro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês meia oitava e quatro vintens de ouro de pratear uma custódia de São Raimundo e por ter recebido lhe passei este. Vila Rica, 29 de novembro de 1784. Manoel Ribeiro Rosa” *Apud*. TRINDADE, Raimundo. A Igreja das Mercês de Ouro Preto. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.14, 1959, p.258.

16 Por exemplo, o pagamento de seis oitavas de ouro a “Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o Glorioso Santo e o seu menino”, em 25 de janeiro de 1800. Cf: Ouro Preto. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio* 1799-1827, fl.5.

mesmo encontra-se atualmente desmontado.¹⁷ Tratava-se de um forro abobadado, no qual teríamos um medalhão central, representando “o despozorio do Senhor São José, com sua tarja com seus ornatos e no todo dela sua prospectiva até a cimalha real, está fingida em pedra burnida”.¹⁸ Em cinco recibos consta que o autor recebeu mais de 75 oitavas de ouro pela pintura, que foi entregue e aprovada pela mesa em 7 de dezembro de 1783.¹⁹

Pelo fragmento existente é possível ver uma cena harmoniosa de colorido vivaz principalmente nas rocalhas vermelhas e azuis que emolduram a cena. Aliás, o colorido forte, sobretudo nas cores primárias, tanto no panejamento quanto nas partes decorativas, é característica marcante neste artista. Sabemos, pela ação de alma no qual esteve envolvido, que o pintor de fato usava pigmentos fortes como o azul da Prússia, o vermelhão, o vermelho de óxido de ferro, o branco de chumbo, o preto de carvão vegetal, o ocre amarelo e este misturado ao azul verditerra para formar o verde.²⁰

Já na Capela do Rosário de Ouro Preto, consta que Manoel Ribeiro Rosa recebeu mais de 25 oitavas, entre 1790 e 1791, pela pintura da sacristia da capela. Essa pintura de “maior vulto (...) bem elaborada e de cunho bastante erudito”²¹ corresponde ao forro, composto por quatro grandes painéis octogonais, em tabuado corrido, emoldurado por rocalhas azuis e vermelhas, separadas, por um friso dourado, da parte marmorizada. Numa iconografia incomum para o espaço da sacristia, estão representados os quatro evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, com seus respectivos símbolos: anjo, leão, boi e águia, conforme passagem do Livro do Apocalipse²² (Figura I). Também consta ter feito a pintura de altares laterais, pelo qual receberia pagamentos parcelados até 1805.

As pinturas em São José e no Rosário guardam certas semelhanças, tendo em vista as características próprias do artista, tais como rostos ovais, com sobrancelhas grossas e arqueadas, que se prolongam nas linhas que formam um delgado nariz; olhos demarcados com pupilas negras; boca

17 Rodrigo Mello Franco de Andrade, no artigo intitulado “A pintura colonial em Minas Gerais”, publicado pela *Revista do IPHAN* em 1978, comenta que a pintura foi “retirada quando se reformou o forro da capela-mor, tendo-se recortado então sua parte central, para aproveitá-la, devidamente emoldurada, no arco do coro; mais tarde, presentearam-na ao Arcebispo de Mariana, que a fez colocar numa das salas do Seminário Maior de sua Arquidiocese”. Atualmente a parte que corresponde ao medalhão central encontra-se no *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Cf: ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.

18 TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 13. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956.

19 Sobre a construção e ornamentação da Igreja de São José conferir o primoroso estudo de TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto.

20 Ouro Preto. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência. Ação de alma, cód. 273, auto 5462, 1º ofício, fls.1-24.

21 ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa*: genial, injustiçado e florido, p.30.

22 Cf: Ap 4, 6-8.

bem vermelha e em formato de coração; o panejamento farto; o ondulado dos cabelos e barbas e os anjos. No entanto, a composição da sacristia do Rosário de Ouro Preto merece destaque pelas cores e pela referência que faz a paisagem natural. A figura de cada evangelista encontra-se em perfeita harmonia com o meio natural que o cerca, estendendo-se para o plano de fundo. São árvores, arbustos, flores, pássaros, correntes d'água, construções e as montanhas completando o horizonte com o céu repleto de nuvens. A composição paisagística confere leveza às cenas, tendo em vista a habilidade de Rosa no desenho e nas cores, principalmente os nuances de verde, complementando a escala tonal, já que se predomina o vermelho e o azul das vestes dos evangelistas e dos anjos. O mesmo acontecerá com o forro da Sacristia da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

A pintura do forro da sacristia da Capela do Carmo, por muito tempo, foi atribuída ao mestre Ataíde. Francisco Antônio Lopes, em *História da Construção da Igreja do Carmo*, afirma isso, apesar de não ter documentos que o respalde.²³ Essa requintada obra é resultado do mecenato leigo e do clero diocesano, como se observa na tarja que compõe a pintura: “O vigário/os sacristães do ano de 1805/ foram os devotos que mandaram pintar essa obra” (transcrição atualizada).²⁴

O forro é retangular, artesoadado, ou seja, um forro reto com divisões trabalhadas.²⁵ É composto por quatro painéis de formato caprichoso que circulam o medalhão oval com representação de Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário ao frade inglês São Simão Stock (1165-1265) (Figura II). Em volta do medalhão temos anjos, guirlandas de flores e rocalhas, ligando-o aos demais quadros, que representam os santos da Ordem, a saber: Santo Elias, Santa Teresa D'Ávila, São João da Cruz, Santo Alberto e Santa Maria Madalena de Pazzi.²⁶ Novamente uma das características marcantes do pintor se sobressai: os anjos, com o rosto oval típico e com guirlandas de flores, no caso rosas bojudas, que coroam a cabeça de alguns. Esse recurso já havia sido utilizado para ornar a cabeça da Virgem e de São José na cena dos esponsais e a cabeça do anjo que acompa-

23 LOPES, Francisco Antônio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1942.

24 De acordo com as pesquisas de NEVES e COTTA, em 1805, o vigário do culto divino era Inácio Gonçalves Dias e os sacristães eram: Jacome Thimatio de Araujo, Joaquim José Sant'Anna, Inácio Cassemiro, Antônio Simplicio, Domingos Ferreira Netto, Bernardo Francisco Xavier e João Pedro de Magalhães. Cf. NEVES, Maria Agripina e COTTA, Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo a Vila Rica: Aspectos Históricos da Ordem Terceira e Da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição do Autor, 2011

25 Segundo o *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, artesoadado é o tipo de forro com divisões entre molduras. Por sua vez, a nomenclatura artesoadado deriva-se de artesão, que é o painel quadrangular ou poligonal, com ornato ou moldura, para a aplicação em tetos. Os forros com divisões em desenho mais simples e formas retangulares são comumente chamadas de caixotões. Cf. ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado e MACHADO, Reinado Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro – Coleção Mineiriana – Obras de Referência. Disponível em CD-ROM.

26 Sobre a iconografia dos santos carmelitas cf. HIKSPOORS, Frei Pedro Thomaz, et alii. *Vida dos Santos da Ordem Carmelitana*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 1930.

nha São João no forro da sacristia ou ainda o anjo que arremata a tarja do arco-cruzeiro da Capela do Rosário de Santa Bárbara.

Com efeito, consideramos a Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Bárbara, como a obra prima de MRR, em virtude da grandiosidade do trabalho executado no forro e no altar da capela-mor, no arco cruzeiro, no forro da nave e no nártex. Infelizmente ainda não tivemos acesso a nenhum documento que comprove a autoria, todavia, por análises comparativas é possível atribuir essa pintura ao dito Rosa, tendo em vista os pormenores próprios deste artista, que transparecem na obra, tais como o desenho das figuras e a composição.

De acordo com informações do IEPHA/MG, em 1756 a irmandade do Rosário deliberou sobre a urgência de se construir capela própria.²⁷ Em 1798 o carpinteiro Theodósio de Sousa arremata obras no corpo da capela, o que leva crer que a pintura de Rosa é posterior a essa data. Embora apresente partido arquitetônico de interesse, especialmente pela fachada com sua torre única, é a ornamentação interna, com uma pintura decorativa de qualidade, que confere importância ao monumento.

O forro da capela-mor, de forma harmoniosa, apresenta-se como uma continuidade da cimalha e do retábulo. O forro é constituído de medalhão central cercado por rocalhas vermelhas, que o ligam a um conjunto de três arcadas ritmadas por colunas lisas dispostas em par. Trata-se de uma falsa arquitetura, o que confere leveza a composição. Tanto no arco-cruzeiro como no altar-mor há balcões com arranjos florais e, nos cantos, de forma atarracada, temos os doutores da igreja: Gregório e Agostinho (arco-cruzeiro), Ambrósio e Jerônimo (altar-mor). Na cena central a coroação da Virgem Maria, que assentada em nuvens recebe a coroa das mãos do Cristo e de Deus Pai, juntamente com o Espírito Santo.

O forro da nave é de tabuado corrido formando uma abobada, na qual há uma pintura em têmpera, atualmente bastante alterada em virtude de restauros, composta de medalhão central com a representação de Nossa Senhora entregando o rosário a São Domingos (Figura III). Essa cena é envolta por rocalhas e vasos de flores. Lateralmente há um muro-parapeito com balcões no qual estão os santos de devoção, vasos e guirlandas de flores. Vale a pena destacar que neste forro a composição das figuras na cena central é praticamente a mesma do medalhão da sacristia do Car-

27 Belo Horizonte. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. Gerência de Documentação e Informação. Processo da Avaliação para o tombamento do Centro Histórico de Santa Bárbara.

mo, alterando-se apenas as cores e os atributos iconográficos. A coroa de Nossa Senhora nas duas imagens é idêntica, bem como o rosto e o olhar dos santos e a distribuição dos anjos.

Da mesma forma, salienta-se a tarja do coroamento do arco-cruzeiro, hoje reduzida a destroços. Composta de tabuado recortado nas formas de uma rocalha, ela apresenta no centro um terço, símbolo de Nossa Senhora do Rosário. Laureando o mesmo, temos um anjo, com olhar dócil, coroado por guirlanda de flores, num estilo muito próximo aos executados nos retábulos do Rosário de Ouro Preto. Nesse sentido e para finalizar duas características de MRR precisam ser destacadas: as flores e o desenho dos anjos. Célio Alves, de forma categórica, adjetiva MRR como pintor florido e, de fato, ele o é. Em todas as composições o uso de flores é constante, principalmente rosas bojudas e botões, que além de compor cenas vegetais ornaram as figuras e os elementos decorativos. Os anjos são bem trabalhos, apresentando esvoaçante panejamento e asas curtas, geralmente rosadas ou verdes. Posições demarcadas são comuns, como por exemplo, anjos com a mão direita levantada, segurando atributos. Todavia, o autor tem preferência por querubins, que com olhar devoto e dócil compõem as cenas hierofânicas.

Destarte, acreditamos que o pintor cumpriu sua função social, enaltecendo o rococó das Minas com coloridas pinturas nos tetos abobadados ou em tabuado corrido, de modo a completar o trabalho da talha. Sem dúvidas, essas obras são um deslumbre para a visão, que em contexto religioso elevaria corações e almas a mais plena experiência divina. O homem religioso sempre buscou meios para ascender-se espiritualmente, e, nesse sentido, as obras de MRR expostas nesse artigo cumpriram com mérito sua função. Trata-se de obras delicadas no trabalho e frutos da perícia de um artista próprio do seu tempo. Rosa participou das estruturas do período colonial mineiro, no qual a igreja era um dos palcos onde o artista podia executar sua obra, e ele o fez com maestria, relacionando-se com importantes associações religiosas de Ouro Preto e região. Na medida em que a pesquisa progride, nossa base documental tende a crescer, confirmando atribuições e encontrando novas obras. Nisso reside a função do historiador, que pelo seu trabalho traz à tona informações preciosas sobre pintores pouco estudados e esquecidos pela historiografia, como foi o caso do injustiçado Manoel Ribeiro Rosa, não obstante a qualidade e importância de sua obra pictórica.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido*. *Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, Ano II, n.10, p.29-33, jan./fev. 1999.
- _____. Pintores, policromia e o viver em colônia. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003, p.82.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.
- ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado e MACHADO, Reinado Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro – Coleção Mineiriana – Obras de Referência. Disponível em CD-ROM.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BOSCHI, Caio C. Em Minas, os negros e seus compromissos. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna (org). *Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007.
- _____. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 59-76.
- _____. *Os leigos no poder*. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais São Paulo: Ática, 1996.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808). In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010, p.567-577. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/_completo2010copia.pdf.
- _____. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial. In: *XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008, Salvador. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.15-22;
- _____. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix*, 2012 (no prelo).
- COTTA, Francis Albert. *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- DEL NEGRO, Carlos. Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958.
- ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia, religião e costume no cotidiano das Minas: práticas creditícias na Vila Rica Setecentista*, disponível em <<http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A016.pdf>>.
- _____. *Economia da palavra: Ações de alma nas Minas setecentista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 2003.

- GROSSI, Ramon Fernandes. A Religiosidade nas Minas Setecentistas. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 24, p. 90-106, Janeiro 2001.
- HIKSPOORS, Frei Pedro Thomaz, *et alli*. *Vida dos Santos da Ordem Carmelitana*. Rio de Janeiro: Impri-matur, 1930.
- MALE, Émile. El arte religioso después del Concilio de Trento. In: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fundo del Cultura, s/d.
- LOPES, Francisco Antônio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1942.
- MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro; IPHAN, 1974, v. 2, p.187.
- MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica-1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, p. XXVII. p. 80.
- MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto: a religião em Ouro Preto*. Belo Horizonte, MG: IEPHA, 1975.
- OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *A elite do Santíssimo de Vila Rica na segunda metade do século XVIII*. Disponível em << http://www.seminariojals.ufop.br/monalisa_pavonne_oliveira.pdf>>.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo Rococó. *Barroco 12*. Belo Horizonte, p.171-180, 1982/3.
- _____. Barroco e rococó na arquitetura religiosa da Capitania Das Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 365-382.
- _____. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Casac&Naify, 2003.
- RIBEIRO, Marília A. “A Igreja de São José de Vila Rica”. In: *Barroco 15*. Belo Horizonte, p.447-459. 1990/2.
- ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los Santo*. Barcelona: Omega, 1950.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SANTOS, Raphael Freita. *Devo que pagarei: sociedade, mercado e práticas creditícias na comarca do Rio das Velhas (1713-1773)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em História - UFMG, 2005.
- SEBASTÍAN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 13. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956.

_____. Irmandade do Rosário de Ouro Preto (freguesia do Pilar). In: *Anuário do Museu da Inconfidência* IV. p.236-45, 1995/57.

WEISBACH, Werner. *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

IMAGENS



Figura I. (1790/91), Manoel Ribeiro Rosa. São João. "Detalhe" do Forro da Sacristia da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil. Foto: Sílvia Luiz Rocha Vianna de Oliveira.



Figura II. (1805), Atribuído a Manoel Ribeiro Rosa, Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock, "Detalhe" do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil. Foto: Sílvia Luiz Rocha Vianna de Oliveira.



Figura III (Sem data), Atribuído a Manoel Ribeiro Rosa, Nossa Senhora Rosário e São Domingos de Gusmão, Forro da Nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Bárbara, Santa Bárbara, Brasil. Foto: Sílvia Luiz Rocha Vianna de Oliveira.

A DILUIÇÃO DO PLANO BIDIMENSIONAL NO ESPAÇO: ANÁLISES E RELAÇÕES ENTRE QUATRO OBRAS SEMINAIS DE INTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA DE ATHOS BULCÃO.

Leandro Leão Alves¹

INTRODUÇÃO: ATHOS BULCÃO E A QUESTÃO DA SÍNTESE DAS ARTES NA ARQUITETURA MODERNA.

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio, e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são o espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mnemônico-imaginários, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegamos mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído. (ARGAN, 2005, pp. 43-44).

Esse trecho de Giulio Carlo Argan em seu livro *História da arte como história da cidade* expõe como a construção da cidade e suas relações – seus espaços, identidades e memórias – são constituídas de elementos complexos e de diferentes matrizes. A relação entre a arte, o espaço urbano e o edifício é um desses elementos constituintes da cidade.

A integração entre a arte e a arquitetura foi a principal tônica nos trabalhos de Athos Bulcão, artista que tem como um dos principais legados o conjunto de obras realizados sob o lastro da síntese das artes² no período moderno brasileiro, como murais e painéis, principalmente seu conjunto de obras na cidade de Brasília.

1 Graduando desde 2008 em Arquitetura e Urbanismo pela FAU USP. A pesquisa de Iniciação Científica Fapesp “Arte e arquitetura – o caso Athos Bulcão” com orientação do Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias, iniciada em fevereiro de 2012 é a matriz deste artigo.

2 Sobre síntese das artes no Brasil, ver: FERNANDES, Fernanda. “Arquitetura e Concretismo”. In: *Designio: revista de história da arquitetura e do urbanismo* (publicação semestral) / Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração de pós-graduação. História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo – n. 1 (2004). São Paulo: Annablume, 2004 – n. 2 setembro 2004; FERNANDES, Fernanda. “Architecture in Brazil in the second Postwar period: the synthesis of the arts” In: PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + Art: new visions, news strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007, p. 85-95.

Bulcão pertence ao grupo de artistas plásticos que, a partir dos anos 1930, sob a diretriz de integração entre a arte e a arquitetura modernas, realizou uma série de murais em projetos de arquitetura. Pertencem a esse grupo nomes como Paulo Werneck, Clóvis Graciano, Poty, Djanira entre outros, cujos mestres são, em sua maioria, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx.

Esse grupo de artistas que participavam no meio da arquitetura moderna protagonizada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M.M.M. Roberto, Affonso Eduardo Reidy entre outros, tomavam como diretriz e matriz projetual o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES)³, projeto realizado entre 1936 e 1943, com consultoria de Le Corbusier. Nele, além dos jardins de Roberto Burle Marx, estão presentes obras de artistas como, Erico Bianco⁴, Bruno Giorgi, Celso Antônio, Jacques Lipchitz e os seminais painéis em azulejo de Cândido Portinari e da Oziarte. Sobre os azulejos, como colocou Ana Luiza Nobre:

O recurso do azulejo pelos arquitetos modernos no Brasil, afinal, parece que serviu tanto ao propósito – continuamente explicitado por eles – de reatar com a tradição do período colonial, quanto de assegurar a sua perenidade a uma arquitetura que buscava sua permanência no tempo. (NOBRE, 1999, p. 38)

Bulcão, ao deixar o curso de medicina em 1939, passa a se dedicar a pintura e a frequentar o ateliê de Burle Marx, convivendo com a cena intelectual carioca da época, como Carlos Sciliar, Jorge Amado, Cândido Portinari, Murilo Mendes, o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szènes entre outros. Através do convite de Portinari trabalha na construção do mural da Igreja de São Francisco de Assis, em 1945, no Parque da Pampulha⁵ em Belo Horizonte, e no ateliê do artista permanece por mais um período, sendo essa uma das bases do seu aprendizado artístico.

3 Sobre os trâmites do edifício do MES, a importância de Le Corbusier e a consolidação historiográfica dos grupos de arquitetura moderna, ver: CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 33-64.

4 Athos Bulcão foi assistente de Bianco nos murais para o auditório do Ministério, ver BULCÃO, 1983, p. 3

5 Sobre Pampulha, onde há os murais de Paulo Werneck, a princípio teria sido primeiramente convidado Bulcão por Oscar. Esse imbróglio gerou um desconforto entre Niemeyer e Bulcão, que resultaria numa pausa dos trabalhos dele com murais. Ver Bulcão, 1988, pp. 3-4. Sobre Pampulha, ver também o imbróglio com Santa Rosa que resultará na crítica ferrenha e pessoal em dois artigos da exposição individual de Bulcão em 1946 [ROSA, Santa. “Athos Bulcão e o culto da sensibilidade II”. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1946. ROSA, Santa. “Athos Bulcão e o culto da sensibilidade”. *Jornal A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1946]. Quirino Campofiorito sairá em defesa do então jovem artista na Revista Esfera: CAMPOFIORITO, Quirino. “Athos Bulcão: um autêntico pintor abstracionista”. In: *Esfera: revista de letras, artes e ciências*, Ano III, nº 9, Rio de Janeiro: Edições ELP, 1946, pp. 25-27.

Após um período de estudos na França entre 1948 e 1949 Athos Bulcão realiza suas primeiras parcerias⁶ com murais no projeto de Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa para o Hospital Sul América, atual Hospital da Lagoa, no Rio de Janeiro em 1955, e na grande fotomontagem no restaurante do Clube de Engenharia, projeto de Carlos Ferreira em 1956. Simultaneamente desenvolve trabalhos de figurinos e cenários para de Lúcio Cardoso e o grupo O Tablado, de Maria Clara Machado, além de artes gráficas no Serviço de Documentação do Ministério da Educação, onde eram desenvolvidos uma série de publicações, inclusive para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Passa a residir em Brasília em 1958, após ser transferido no ano anterior, a pedido de Niemeyer, do MEC para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). A partir disso, inicia a sua grande parceria com os projetos de Niemeyer e posteriormente com Lelé, tendo uma vastíssima presença em Brasília, cidade na qual desenvolveu, segundo o Iphan-DF, um total de 261 obras de integração arquitetônica, que pela sua extensão encontra-se em todas as quatro escalas⁷ do Plano Piloto de Lúcio Costa: escala simbólica, no eixo leste-oeste; a escala coloquial, no eixo residencial, norte-sul; a escala gregária, coletiva, na intersecção dos dois eixos; e uma escala bucólica, do cerrado periférico.

Bulcão também realizará obras com outros arquitetos, como Glauco Campello, Hélio Duarte e Ítalo Campofiorito e em outras cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Recife, além de obras no exterior, na França, na Itália, na Argélia e na Argentina, por exemplo.

DAS FONTES PRIMÁRIAS, DA BIBLIOGRAFIA⁸

Em 2009, um ano após a morte do artista, foi realizado pelo Iphan-DF, em colaboração com a Fundação Athos Bulcão, o *Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados do conjunto de obras de Athos Bulcão em Brasília: 1957-2007*. Nele há um extenso e preciso levantamento das

⁶ Seu primeiro trabalho com arquitetura é com Niemeyer para o Teatro de Belo Horizonte, em 1943. O projeto não foi construído e o mural, consequentemente, não foi executado.

⁷ Cada escala do Plano Piloto organiza o espaço urbano em relação aos eixos viários e aos usos do solo, como as super-quadras e as áreas residenciais, comerciais e serviços, além do eixo monumental. Cada escala também conforma, além das atividades urbanas, os ritmos do espaço, os gabaritos dos edifícios e os fluxos de circulação.

⁸ A escolha das obras para análise parte de resultados da pesquisa em organizar por períodos e por tipos de materiais o conjunto de obras de Bulcão. Apresentam-se brevemente algumas dessas premissas para se explicar o conjunto em destaque neste texto.

obras de integração arquitetônica de Bulcão em Brasília, no qual consta um caderno com tabelas das obras organizadas por tipologias de edificações – como edifícios governamentais, hospitais, equipamentos educacionais, de comércio e serviços, por exemplo – além de fichas catalográficas de cada obra, com detalhes inclusive de sua conservação e estado atual.

Ao lado do Inventário e dos desenhos técnicos das obras⁹, há outras fontes primárias¹⁰ também férteis para a compreensão das obras de integração arquitetônica de Bulcão, em seu conjunto, contexto e processos. As fontes em texto são cinco: quatro depoimentos do artista, um em 1972 e os outros três nos anos 1980; e uma entrevista de Carmem Moretzsohn ao Jornal de Brasília em 1998. Somam-se a essas as fontes quatro vídeos: dois documentários, *Athos* de Sérgio Maricone, *Sinfonia Athos Bulcão*, não finalizado, de Vanderlei Schelbauer; além duas entrevistas em vídeo, uma produzida pela NBR Galeria e outra em função da exposição em 1998 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

Esses materiais acima citados bem como o cotejamento de estudos sobre sua obra¹¹ são insumos para entendimento mais preciso desse vasto conjunto de integração arquitetônica e para análises entre os seus processos e seus percursos compositivos de obras cujo legado é uma das principais identidades de nossa capital federal. É o interesse deste artigo analisar o percurso no qual Bulcão constitui seu vocabulário para a constituição de seus trabalhos junto à arquitetura.

TRÊS PERÍODOS DAS OBRAS DE INTEGRAÇÃO ARQUITETÔNICA

No Inventário, estão mapeadas as 261 obras de Bulcão em Brasília, desde os conhecidos murais nos edifícios do eixo monumental até os seus projetos de mobiliários, mas também os seus 16 estudos cromáticos realizados para espaços como salas, halls e auditórios:

9 Há um bom número de desenhos técnicos publicados no catálogo da exposição retrospectiva realizada em 2009 no Museu Nacional de Brasília: FARIAS, Agnaldo; VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *Athos Bulcão: compositor de espaços*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. Também há uma publicação em caderno da Câmara dos Deputados com os desenhos técnicos das obras de sua coleção: CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Athos Bulcão na Câmara dos Deputados*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2010.

10

11 Do extenso levantamento bibliográfico sobre o artista realizado pela pesquisa dos anos 1940 até 2012, entre artigos de periódicos, livros, teses e catálogos, em diversas instituições e acervos, foram selecionados para este artigo a bibliografia os depoimentos e entrevistas já citados, mas também textos de catálogos e artigos de periódicos. Sobre os estudos de longo fôlego, os trabalhos de pós-graduação, apresentam interesse apenas a dissertação de mestrado de Bárbara Pinto Duarte, [DUARTE, Bárbara Pinto. *Ventania, de Athos Bulcão: ruptura e integração*. 2009. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.] e a monografia de Fabiana Carvalho Oliveira [OLIVEIRA, Fabiana Carvalho. *Estratégias para a preservação do patrimônio cultural moderno: ATHOS BULCÃO (1957-2007)*. Monografia – Programa de especialização em patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2001.] As demais reescrevem os pontos levantados nos artigos.

Pra ter uma idéia de trabalho, aquela cortina verde-escura da reforma do Planalto e do Supremo Tribunal, aquilo foi uma sugestão minha. Porque o Oscar queria que o vidro botasse neve. Que a beleza do prédio é a leveza. E o Planalto, chegaram a botar umas cortinas brancas por dentro, branco somado com vidro ficava parede. Então pra criar uma sensação de espaço, assim, de vazio, a cor encontrada foi aquele verde-garrafa, que tá lá e que é usado nesses tempos, essa cortina. Isso, por exemplo, é um trabalho meu, de artista plástico. A escolha da determinação da cor, são coisas que a gente vai fazendo, mas que no dia a dia tá no escritório desses, no trabalho aparece esse tipo de coisas. (BULCÃO, 1991, p.13)

Dos seus trabalhos de integração arquitetônica, destacam-se, a partir da materialidade, dois eixos principais: os murais em azulejo, de caráter bidimensional, e os murais e os painéis em materiais volumétricos, altos e baixos relevos realizados em mármore, concreto e madeira. Ao se analisar a relação entre esses dois conjuntos, a partir de uma organização cronológica das obras, constata-se um diálogo entre as obras volumétricas e as composições bidimensionais dos azulejos, relações essas que serão descritas ao longo deste artigo, focando algumas obras chaves de sua produção.

Seus trabalhos de integração, a partir da segunda metade dos anos 1970, ocorrem principalmente na parceria com João Filgueiras Lima, o Lelé¹². O trabalho e o processo de parceria no projeto que desenvolvem representam o ápice da relação arquiteto-artista e da produção de Athos Bulcão estritamente ligada aos componentes da edificação, como portas, biombos, mobiliários e divisórias.

Ao se mapear suas obras tanto por seu conjunto e extensão quanto por suas publicações, propõe-se a organização em três períodos¹³: 1) Anos de formação: Rio de Janeiro, Portinari e Paris, 2) Brasília e a parceria com Oscar Niemeyer; 3) O trabalho com Lelé no Centro de Tecnologia da Rede Sarah (CTRS).

12 Ver entrevista com João Filgueiras Lima sobre a parceria com Athos Bulcão em: PORTO, Cláudia Estrela. "Athos Bulcão: a linha tênue entre a arte e arquitetura". PANITZ, Marília. Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de artes visuais. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008, pp. 66-81.

13 A bibliografia corrente do artista, principalmente os catálogos organizados pela Fundação Athos Bulcão, propõe uma divisão entre obras de integração arquitetônica e obras de ateliê, sendo essas últimas relativas a desenhos, fotomontagens e máscaras, por exemplo. A pesquisa no qual este artigo está vinculado tem como foco as obras de integração; sendo assim, esta organização proposta se vale para elas, destacando-se que as obras de ateliê ocorrem durante toda sua trajetória.

Essa divisão, no entanto, não é como períodos estanques. Uma simples visada na cronologia de suas obras mostra, por exemplo, que a parceria com Niemeyer se inicia no Rio de Janeiro, em 1955 conforme já citado acima, mas também ocorre em Belo Horizonte, estendendo-se inclusive para projetos internacionais, como na Itália, em 1971 nos projetos para a sede da Editora Mondadori e na residência dessa família em Saint-Jean-Cap-Ferrat, na França. A parceria com João Filgueiras, por sua vez, ocorre ainda nos primeiros anos de Brasília e se acentua a partir de 1975, com a Rede Sarah. Vale destacar ainda que com Oscar Niemeyer iria realizar, ainda nos anos 1980 e 1990 uma série de projetos, como o Memorial da América Latina, única obra de Bulcão em São Paulo.

ANÁLISE DE OBRAS SEMINAIS E DE INTEGRAÇÃO

Este artigo propõe análise entre quatro obras seminais: o mural no Salão Negro da Câmara dos Deputados (1960), o mural da fachada da Fundação Getúlio Vargas (1962), o relevo no Hall principal do Palácio do Itamaraty (1966), e o relevo na fachada Teatro Nacional Claudio Santoro (1966), todas em Brasília, exceto a FGV, no Rio de Janeiro.

Entre essas obras seminais destacam-se três obras de inflexão: o mural no Edifício Niemeyer (1960) em Belo Horizonte, o relevo na agência de carros Disbrave (1965) e a treliça da Sala dos Tratados do Palácio Itamaraty (1967), essas duas últimas em Brasília. Essas três são colocadas como obras de inflexão por tangenciarem aspectos já realizados em outras, mas também por anunciarem obras futuras, seja pelo processo compositivo, seja pela materialidade. Vale destacar ainda que, dessas sete obras, todas acontecem em parceria com Niemeyer, a exceção da Disbrave, primeira obra de Bulcão com João Filgueiras.

Essa seleção justifica-se no fato de que são essas as obras chaves para a construção dos procedimentos e das composições de Bulcão, responsáveis por desdobramentos em futuros trabalhos. Situadas entre os anos 1960 e 1967, elas correspondem, portanto, aos primeiros anos de seu trabalho em Brasília.

Este conjunto de quatro obras mostra a investigação do artista em diversos materiais: mármore, azulejo, concreto, madeira e chapa metálica. Como composição, cada obra parte de um diferente procedimento, nos quais há uma convergência para discussões de escala e de espacialidade. Ocorre nesse período a construção de uma linguagem particular, de um vocabulário e de uma gramática compositiva que ele irá articular e reelaborar de diversas maneiras nos seus trabalhos futuros, em uma sua particular linguagem de integração arquitetônica.

Outro dado comum a essas obras é que, para a articulação entre a escala e a percepção espacial, será utilizado o contraste entre claro e escuro, sejam elas ou cores pintadas no azulejo, com o branco e com preto ou azul cobalto escuro, ou cores naturais do mármore e do granito, ou até mesmo o claro e o escuro das sombras dos volumes tridimensionais dos altos e baixos relevos.¹⁴

O Salão Negro, de 1960, que tem como ponto de partida a quebra da excessiva verticalidade do espaço, acentuadas pelos dois grandes pilares, conforme cita Oscar Niemeyer no prefácio para o livro *Art in Latin America*, de Paul Damaz: “In connection with the entrance hall of the Palace of Congress in Brasilia, a monumental hall of about 20,000 square feet, a large mural was to be installed.” (NIEMEYER, Oscar. “Prefácio” In: DAMAZ, 1963, p. 13)

A quebra da verticalidade promove outra relação de escala entre o corpo e o espaço, diminuindo a excessiva diferença entre pé-direito e indivíduo. O mural instiga o percurso do olhar com sua composição de quebras em retângulos de espessuras variadas, que se relaciona também com o caminhar, com os passos¹⁵. Como referência para o projeto, Bulcão explicita um recurso próprio do cinema:

Porque quando eu fui fazer o Congresso, foi a primeira vez que eu tive um problema desses, com grande espaço interno, eu fiquei pensando o que era aquilo que seria como funcionamento. Em arquitetura existe uma coisa, que os arquitetos falam mais em francês, *pas perdus*, passos perdidos, que caracterizam esses grandes hall de entrada e que a pessoa passa lá no balcão pra se dirigir a outro lugar. Fazia... aquilo era no tempo do Cinema Novo. [...] De modo que a única expressão que eu tinha era o seguinte: falava-se em “câmara na mão”. “Câmara na mão” é aquela coisa que vai mexendo um pouco,

14 Ver no vídeo “Sinfonia Athos Bulcão”, de Vanderlei Schelbauer, a questão das sombras como elementos compositivos e o seu caráter cinético em murais de Bulcão.

15 Ver: FARIAS, 2008, p. 19.

[...]

a coisa da câmara na mão é isso: o olho da gente fica andando assim, porque por mais árduo que seja “câmara na mão”, aquilo acompanha um pouco, então ela vai. Se tem uma coisa aqui ou aqui ou ali, que a gente percebe, tem um ritmo parecido com o andar. E, daí, saiu essa idéia de movimento, essa coisa de se **deslocar ritmadamente com o andar**. Então tem um andar ali, que tem no Itamaraty também. Isso como idéia, vamos dizer, básica, assim, porque senão fica monótono. (BULCÃO, 1988, p. 16. Grifo meu)

Essa apropriação do procedimento cinematográfico da *câmera na mão* é uma aproximação dos passos, da percepção e do ritmo do espectador/usuário ao plano do mural. Estão em jogo não apenas a quebra da excessiva verticalidade, mas a ativação de um percorrer com o corpo e com os olhos no espaço.

Em sua composição há duas espessuras de traço moduladas: além do módulo branco em mármore há outros dois com ou um terço ou dois terços pretos em granito, sendo que este último é obtido também com a justaposição de duas peças espelhadas de um terço. É a primeira vez que Bulcão utiliza a articulação modular para a constituição de variáveis a partir de mesmos elementos. Essa lógica de procedimento compositivo será intensificada ao longo de suas obras, constituindo-se como uma das suas principais gramáticas.

Assim como o ritmo foi decisivo para se pensar o Salão Negro, no Edifício Niemeyer ele será também um articulador para a composição da obra. Coloca-se essa obra, também de 1960, como uma obra de inflexão, pois sua composição em azulejo com organização uniforme, ao mesmo tempo faz alusão aos murais anteriores do Hospital da Lagoa, da Igreja Nossa Senhora de Fátima, e do Brasília Palace Hotel, mas também é um prenúncio de obras futuras.

Mesmo com essa correspondência, há nesse mural uma lógica compositiva diferente dos outros. Naqueles três anteriores o ritmo uniforme se dá por duas peças diferentes e sequenciadas: no Hospital e no Brasília Palace há uma alternância de cor entre branco e azul na figura e no fundo nas duas peças de desenhos abstratos; na Igrejinha são alternados dois elementos, a pomba em branco e a estrela em preto, ambos com o mesmo fundo azul.

Já o procedimento no edifício residencial situado na Praça Liberdade é outro: usa-se uma única peça em três diferentes sequências que se organizam por eixos verticais, pois, há a redução de um único elemento e a potencialização de seu posicionamento. O mote desse mural, que está entre os espaços dos brises do edifício, é a composição do azulejo a partir do deslocamento do quadrado em azul cobalto escuro¹⁶ da centralidade do azulejo, ou seja, a sua excentricidade. Esse deslocamento casa-se com a repetição em que a regra da sequência é: em uma fileira todos os quadrados pretos estão deslocados para baixo; em uma há alternância com quadrados à direita e à esquerda; e na outra eles todos estão deslocados para cima¹⁷.

Há nessa articulação um jogo de forças que aumenta o ritmo do mural, distanciando-se da cadência única dos murais anteriores em azulejo. Mesmo essa composição apresentando sequência regular, nela há um efeito de pulsão, onde é possível ver o anúncio de futuros painéis, em que a explosão e a irregularidade serão a tônica compositiva.

Em 1962, em branco e azul cobalto escuro no azulejo, o mural do projeto de Niemeyer para a Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro é mais uma obra seminal, na qual há um desdobramento do Salão Negro e uma continuação e um aprofundamento da experiência de arranjos em movimento do edifício de Belo Horizonte. Athos Bulcão irá utilizar, pela primeira vez em suas obras, o procedimento de obra aberta e aleatória, com a participação do operário para a composição final do mural. Nessa composição, pelo processo de assentamento “não uniforme, a simples parede torna-se um **plano ativado**, estiliza-se aos olhos como um caleidoscópio cuja velocidade varia do vagar ao vertiginoso.” (FARIAS, 2001, p. 45. Grifo meu).

Será usado o vocabulário das frações em claro e escuro como jogo compositivo, e a partir desse vocabulário há a constituição de múltiplas possibilidades de arranjo. Convergem, assim,

16 A maioria dos trabalhos similares a esse utiliza azul cobalto escuro a fim de se contrastar com o branco do azulejo, como os painéis da FGV e da Escola-classe. Nas fotografias, os registros desses três murais aparecem como pretos, mas a visita *in loco* prova ser mesmo azul. Além da distorção das cores na fotografia, por estarem em lugares externos, as intempéries do tempo e do clima provocam o desgaste do material, como é visível por exemplo estado atual da Escola-classe e do Edifício Niemeyer. Consequentemente, há a alteração da cor, que no caso dessa tonalidade de azul, tende a ficar próximo ao preto.

17 Essa excentricidade da composição do quadrado no azulejo faz lembrar obras como as do construtivismo soviético, principalmente as telas “Círculo preto sobre fundo branco”, de 1913, e “Quadrado preto e quadrado vermelho”, de 1915 de Kazimir Malevich.

procedimentos do Salão Negro e do Edifício Niemeyer, contudo, potencializados de três maneiras: maior do número de módulos; sofisticada geométrica no formato do módulo e de seus desenhos a partir das possibilidades de permutação; e assentamento através do uso das poéticas abertas.

O Salão Negro é composto por módulos retangulares claros, em mármore, e peças com um terço e outras com dois terços escuros, em granito preto, sendo essas usadas para os desenhos dos elementos verticais do mural. Já na FGV há uma reelaboração desse vocabulário.

O formato do azulejo retangular, módulo desse mural, possui na menor dimensão a metade da maior, de forma que a justaposição de duas peças forma um quadrado. Soma-se a isso a ampliação da variedade de peças, que são ao todo 4 módulos: um inteiramente branco; outro inteiramente azul; uma com um terço de azul, sendo esse um terço correspondente ao menor lado, de forma a se ter um desenho que tende a uma linha; e um que possui uma metade branca e a outra azul, formando nesse módulo um quadrado azul e outro branco.

A ampliação dos elementos no mural e suas elaborações geométricas são somadas à experiência do assentamento do azulejo a cargo dos operários, ao uso das poéticas abertas na obra de arte, com a participação de outro, que não o artista, para a conformação da obra¹⁸. Esse procedimento remonta também às outras duas obras, pois está no Congresso e no Edifício Niemeyer, conforme já discorrido acima, o início das composições pelo exercício das possibilidades de posicionamento dos módulos e pela cadência de ritmo entre claro e escuro, configurando um mural que dialoga com o ritmo dos transitar pelo espaço, com o movimento do corpo e com o estímulo do olhar.

Do espelhamento do módulo e do aumento de ritmo avança-se na experiência da FGV para o que irá se tornar uma das gramáticas mais correntes de Athos Bulcão: a permutação entre os módulos. Esse procedimento será constante no decorrer de sua obra para a formulação de murais e painéis não somente em azulejo, mas em outros materiais como mármore, concreto e madeira. Ao mesmo tempo em que há uma liberdade e uma abertura à participação do operário, há cada vez

18 Ver relação com o artista Sol Le Witt em: FARIAS, 2008, p. 21.

mais um rigor na concepção intelectual do módulo, com uma alta composição geométrica de cada peça.

Partindo sempre de formas geométricas simples, de linhas retas e curvas, dispostas de várias maneiras, Athos alcança uma notável riqueza vocabular. Some-se ainda o ritmo musical de arranjos, a movimentação contínua que não permite ao olho descansar, pois que este está sempre a descobrir novos desenhos, compondo, decompondo e recompondo o edifício visual num processo ativo de participação. (MORAES, 1988, p.117)

Essa obra terá algumas obras irmãs, como seus desdobramentos diretos, sendo uma delas o mural realizado para Milton Ramos, em 1965, na Escola-classe 407/408, em Brasília. Ela possui composição de três tipos de azulejos quadrados: um branco, um preto e outro branco com um terço preto. Assim, como na sua matriz, essa também assume caráter explosivo pelo conjunto através do tipo de composição somado ao assentamento não uniforme e aberto aos operários.

Se no percurso entre o Salão Negro e a FGV há a construção desse vocabulário e procedimento, em 1965, mesmo ano da Escola-classe, há um dos primeiros trabalhos explorados a partir de sua volumetria: o relevo em concreto na agência de carros Disbrave, primeira parceria de Bulcão com João Filgueiras Lima, o Lelé.

Nele há uma correspondência com o mural do Salão Negro: o relevo está instalado em uma parede com pé-direito duplo e há como composição do mural a quebra da escala vertical a partir da mesma relação entre escala e o movimento de transitar com o corpo e de se percorrer com os olhos o espaço. Considera-se a Disbrave como uma obra de inflexão, justamente por se referenciar a uma obra anterior, mas também por sinalizar materiais e procedimentos que desencadeariam em outras obras seminais de Bulcão.

Se no Salão Negro foi utilizado o mármore branco e o granito preto para a composição, na Disbrave a obra é construída através de módulos brancos em concreto, em um jogo de sombras de alto e de baixo relevo, no qual o jogo compositivo está em duas formas de trapézios: nelas há uma lateral ortogonal e outra lateral inclinada, e justamente há nessa inclinação uma leve variação de uma peça para a outra.

Está anunciado nessa obra o uso de materiais a partir de sua potencialidade volumétrica, de saltar aos olhos no espaço. Além disso, como procedimento há uma pequena diferença entre formas como exercício compositivo, recurso que será usado em outras obras, como no relevo interno do Teatro Nacional Claudio Santoro e no relevo da Câmara Mortuária no Memorial Juscelino Kubitschek, em 1976 e 1991, respectivamente, ambos em Brasília.

Outra questão de escala será o ponto de partida a seminal obra do Hall principal do Palácio do Itamaraty. Ao contrário do Salão Negro, aqui o problema de escala é a relação entre pé-direito pequeno e a grande área grande do espaço, a sensação que se tem é de achatamento sobre o indivíduo.

Nesse espaço, em que a protagonista é a escada curvilínea de Niemeyer, há o desenho de um relevo em mármore branco com trapézios que apontam para cima e para baixo. De um dos mesmos materiais do Salão Negro, a proposta aqui, no entanto, é o inverso: é produzida uma tensão vertical, a fim de se impulsionar os olhos para as extremidades do plano da parede. O uso do baixo-relevo em mármore aparece com uma dupla qualidade: não conflita com a escada e cria também um movimento no espaço, um percurso para os olhos nas paredes que contornam o ambiente ao se percorrer o espaço e ao se subir a escada¹⁹. Serão inúmeras as obras, como os murais do Palácio do Jaburu, em 1975, e o Supremo Tribunal Federal em 1964, que serão desdobramentos diretos do Itamaraty.

No Teatro Nacional Claudio Santoro²⁰, de 1966, por sua vez, ao serem adicionados volumes sobre o plano, promove-se outra relação entre paisagem e edifício na enorme fachada plana e inclinada no eixo monumental de Brasília. O jogo ritmado de cinco padrões de volumes, cubos e paralelepípedos brancos em concreto, todos de mesma altura e dispostos de formas alternadas, além de quebrar a inércia bidimensional da fachada, constrói desenhos pela variação da luz do sol ao longo do dia²¹ em uma relação cinética.

Sobre o processo de elaboração do mural, Bulcão comenta que a princípio seria em azulejo:

19 Ver: FARIAS, 2001, p. 47.

20 Ver análise de Paulo Sérgio Duarte para esta obra em “Sentido e Urbanidade”, CABRAL, pp. 17-20.

21 Não por acaso a obra ficou conhecida como “O sol faz a festa”.

Aí eu tive pensando, esse azulejo [para o Teatro Nacional] me levou a usar um processo que, depois, eu uso quase sempre. Eu digo: “Eu vou botar uma parte de branco, é porque essa parte de branco e sem decoração, porque isso vai economizar tempo e custos, tempo de fabricação.” Então você tem uma superfície, vamos dizer, de 120 metros quadrados você usa 30 metros então só tem que decorar... 90... a outra parte. E o que aconteceu foi que eu fiz isso e também imaginei um desenho aleatório porque era impossível levar um desenho daquele tamanho, ficar olhando e reproduzindo. Por causa disso foi bom, porque eu saí depois com esse tipo de trabalho. (BULCÃO, 1988, p. 13)

No entanto, em conversa com Oscar Niemeyer, decide-se por uma materialidade em que houvesse, ao mesmo tempo, peso e leveza:

Pesado e leve só se você tiver luz e sombra. A sombra cria volume, mas, ao mesmo tempo, faz uma modificação do desenho. (BULCÃO, 1988, p. 13)

Assim, com outros elementos há a ampliação em grande escala do trabalho explorado em concreto iniciado na agência Disbrave. Vale destacar ainda, como percurso de elaboração da obra, Bulcão explicita a consolidação do procedimento de inserir brancos junto com outros desenhos de módulos em azulejo, de forma a criar ritmos de vazios e ao mesmo tempo economia de tempo e material. Essa experiência de módulos em branco já aconteceu em projetos como a FGV e na Escola-classe.

A última obra desta análise, a treliça da Sala dos Tratados no Palácio do Itamaraty, de 1967, sintetiza alguns pontos do vocabulário bulcaniano e aponta para lógicas estruturais de obras futuras, inclusive quando se intensificar a parceria com Lelé. Nela há um sofisticado sistema de encaixe que estrutura os pares de peças de madeira no chão e no teto e que prende as placas metálicas de diversos quadriláteros em vermelho, preto e branco. Essas chapas possuem uma de suas laterais balizadas pelo tamanho regular do intervalo entre as peças de madeira e a outra lateral varia em diferentes tamanhos, sendo essa ora a maior ora a menor dimensão das placas metálicas.

Está nessa obra o arranjo irregular como potencializador da relação entre obra e espaço, e entre escala, corpo e olhar. Se nas obras anteriormente analisadas há a relação entre claro e escuro ou pelas cores ou pelas sombras dos altos e baixos relevos e dos volumes, aqui o vazio é a trans-

parência, o ver e não ver entre as placas dispostas na estrutura do madeiramento. A treliça filtra a luz abundante que passa pelos caixilhos, criando dois espaços que se conformam inclusive por variação de luminosidade.

Se em outras obras o efeito do *plano ativo* é executado através da relação de uma estrutura modular, ora em azulejo ora em mármore ou em concreto, com o assentamento não uniforme; na treliça essa relação está na estrutura uniforme das ripas em madeira e a irregularidade da inserção e das formas das chapas, constituindo assim a tensão entre *módulo e liberdade* – como intitula Frederico Moraes sobre o trabalho de Athos Bulcão em seu artigo.

Essa relação acima percorrida também está do procedimento de Bulcão conhecido como *3x1*. Em murais de azulejo, em muitos casos com 2 desenhos de módulos com a adição de um módulo em branco, há a diretriz para o operário: que se assente o azulejo em uma proporção de 3x1. “[...] quando, a cada quatro peças, apenas uma admite variações. E é aí, na combinação do que é fixo e do que é flexível, que os trabalhos de Bulcão podem ser lidos em correspondência com a própria base do Plano Piloto de Lucio Costa.” (NOBRE, 1998, p. 39)

Athos Bulcão terá como pressuposto em suas obras o movimento em uma relação espacial entre obra, corpo e olhar, em diferentes suportes, procedimentos e composições, mas que resultam em o que Farias denominou como *plano ativo*, que

“Para um olhar em trânsito de imediato impõe-se a apreensão do todo, em seguida da parte, até num exame mais atento se manifestam as relações estabelecidas entre eles, resultantes do exercício da lógica combinatória que rege a composição.” (NOBRE, 1998, p. 39)

Ao contrário da bibliografia corrente sobre o artista que trabalha em sua maioria com a chave de ruptura, tomando principalmente o mural para a Fundação Getúlio Vargas como ponto inicial, entende-se o processo no qual Bulcão irá constituir seus particulares procedimentos, que serão utilizados e reelaborados em outras obras. Será um delineador de seu vocabulário e sua gramática a relação do enfraquecimento da estática do plano bidimensional, seja ele o plano da fachada ou um plano interno, para a intensificação do percurso do andar e do olhar no espaço.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Leandro Leão. "Athos Bulcão em Brasília - do azulejo, do espaço". In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL: interdisciplinaridade e experiência em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília: UnB-FAU/Docomomo Brasil, 2011 [publicação em CD].
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ATHOS BULCÃO [entrevista]. Brasília: NBR Galeria, [19--]. 1 Digital versatile disk: (20 mins. 36 segs.) DVD, son., cor. Português.
- ATHOS. Direção de Sérgio Maricone. Brasília: Asa cinema & vídeo, setembro de 1998. 1 Digital versatile disk: (19 mins. 28 segs.), DVD, son., cor. Português.
- ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.
- ATHOS BULCÃO: UMA TRAJETÓRIA PLURAL [vídeo da exposição, com depoimento de Athos Bulcão e do curador Fernando Cocchiarella]. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1998. Digital versatile disk: (8 mins. 33 segs.), 1 DVD, son., cor. Português.
- BULCÃO, ATHOS. "Athos Bulcão depõe". *Correio Braziliense* [Suplemento especial Câmara dos Deputados] 31 de março de 1972, p. 3.
- BULCÃO, Athos. *Depoimento ao Projeto Portinari*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 1983
- BULCÃO, Athos. "Brasília da primeira hora : fragmentos". *Módulo*, n. 89-90, p. 104-107, janeiro 1986.
- BULCÃO, Athos. *Depoimento – Programa de História Oral. Brasília*, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.
- CABRAL, Valéria Maria Lopez (org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.
- FARIAS, Agnaldo. "Construtor de espaços". In: ATHOS BULCÃO. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, pp. 35-53.
- FARIAS, Agnaldo. "Athos Bulcão, conhecido e ignorado". In: PANITZ, Marília. *Pensar Athos: olhares cruzados – VI Fórum Brasília de artes visuais*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2008, pp. 10-21.
- FARIAS, Agnaldo; VISCONTI, Jacopo Crivelli (org.). *Athos Bulcão: compositor de espaços*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. [Catálogo da exposição retrospectiva realizada entre 12 de março e 26 de abril de 2009, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília]
- INVENTÁRIO DO CONJUNTO DA OBRA DE ATHOS BULCÃO EM BRASÍLIA: 1957-2008. Inventário de Bens Móveis e Integrados (INBMI). Arquivo da Superintendência do Iphan do Distrito Federal, 2009.
- PELKONEN, Eeva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + Art: new visions, news strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.

MORAIS, Frederico. “Módulo e Liberdade”. *Azulejaria Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editoração Publicações e Comunicações, 1988. Volume 1.

MORETZSOHN, Carmem. “Habitante do Silêncio”. [Entrevista concedida pelo artista ao Jornal de Brasília, publicada no dia 2 de julho de 1998]. CABRAL, Valéria Maria Lopes (Coord.). Athos Bulcão. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009, pp. 356-359

NOBRE, Ana Luiza. “Destino: Brasília”. *AU: arquitetura e urbanismo*, São Paulo, v. 15, n. 85, pp.37-44, 1999.

SINFONIA ATHOS BULCÃO. Direção de Vanderlei Schelbauer. 1989. 1 Digital versatile disk: (15min. 04secs.) Son., cor. [Documentário não finalizado vencedor do Prêmio Concorrência Fiat 89]. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/6h41ub27eiee/sinfonia-athos-bulcao-04023666E4C90326?types=A&>>. Publicado em: 17/09/2008. Último acesso em 01/07/2012.

IMAGENS



Imagem 1: (1957) Igreja Nossa Senhora de Fátima, mural em azulejo, Brasília - Foto: Leandro Leão Alves.



Imagem 2: (1957) “Detalhe” Igreja Nossa Senhora de Fátima, mural em azulejo, Brasília - Foto: Eduardo Pompeo Martins.

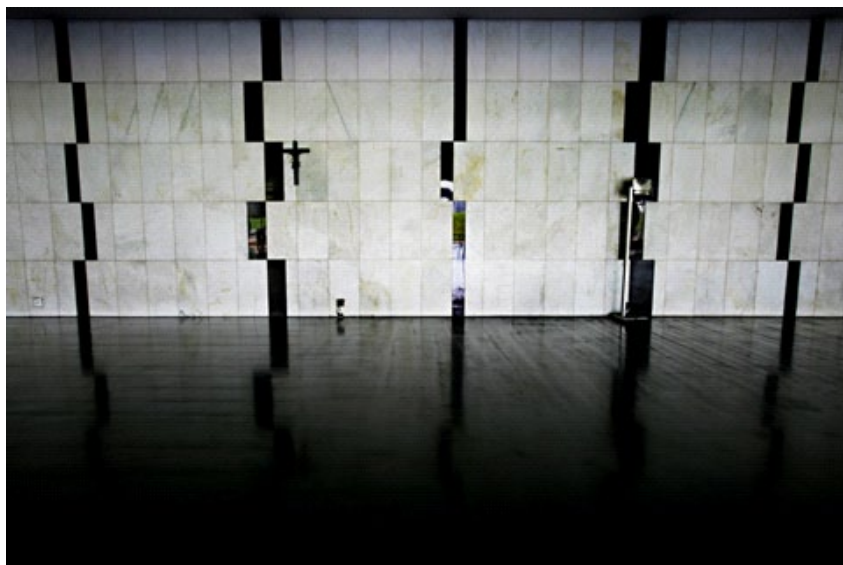


Imagem 3: (1960) Salão Negro da Câmara dos Deputados, mural em mármore e granito, Brasília. Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 4: (1960) Edifício Niemeyer, mural em azulejo, Belo Horizonte - Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 5: (1960) “Detalhe” Edifício Niemeyer, mural em azulejo, Belo Horizonte - Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 6: (1962) Fundação Getúlio Vargas, mural em azulejo, Rio de Janeiro - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 7: (1965) Escola Classe 407/408, mural em azulejo, Brasília - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 8: (1965) Agência de carros Disbrave, relevo em concreto, Brasília - Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.



Imagem 9: Teatro Nacional Claudio Santoro, relevo em concreto, Brasília – Foto: Acervo Fundação Athos Bulcão.

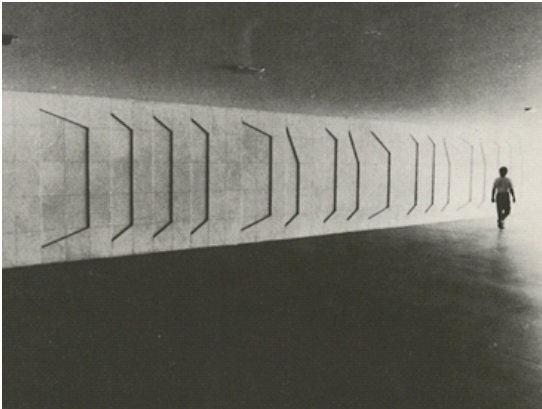


Imagem 10: Hall principal do Palácio Itamaraty, relevo em mármore, Brasília. Foto - Módulo: revista de arte e arquitetura [especial Oscar Niemeyer, sem número], Rio de Janeiro, 1983, p. 61



Imagem 11: Treliza da Sala de Tratados no Palácio Itamaraty, painel em madeira, e chapas metálicas, Brasília. Foto - Acervo Fundação Athos Bulcão.

ATRAÇÕES PERVERSAS: APONTAMENTOS SOBRE *MACABRO* (1980) DE LAMBERTO BAVA

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos¹

Este texto parte da análise do filme *Macabro* (1980), de Lamberto Bava, procurando entendê-lo dentro da produção do cinema de horror, sobretudo dos anos de 1980 e sua relação com o universo da História da Arte, como o simbolismo e o decadentismo, nos quais o apreço pelo grotesco em correspondência com o prazer aparecem com evidência.

A trama desenvolve-se a partir da história de Jane Baker (Bernice Stegers), uma mulher de meia idade, casada, com dois filhos e um amante, Fred Kellerman (Roberto Posse). Certo dia, ao encontrar-se com ele na pensão que ambos alugavam, sua filha, Lucy (Veronica Zinny) assassina o irmão mais novo, Michael, afogando-o na banheira da casa. Jane, após receber a notícia do trágico “acidente”, parte em retorno à cena do crime, acompanhada de Fred em seu veículo. Em meio ao desespero e histeria, ambos sofrem um acidente de carro, no qual um trilho de barreira de trânsito invade o vidro fronteiro em direção à cabeça de Fred, decepando-o (figura 1).

Por conta do choque das duas perdas, Jane passa um ano internada em um hospital psiquiátrico. Ao sair, ela retorna à pensão em New Orleans onde mantinha sua relação adúlteriosa. O proprietário cego, Robert Duval (Stanko Molnar), aficionado pela inquilina, começa a perceber estranhos comportamentos e apenas nos minutos finais do filme descobre que ela conserva no congelador da geladeira, a cabeça decomposta do finado amante, com a qual mantém relações sexuais.

Trata-se do primeiro longa-metragem do diretor Lamberto Bava, que já havia trabalhado em outros projetos com seu pai, Mario Bava, dentre eles *Schock* (1977) e *La Venere D'Ille* (1979) episódio de uma minissérie, baseado no conto de Guy de Maupassant. A trama se desenvolve a partir de uma história verídica, ocorrida nos anos de 1970 em New Orleans, que é também cenário de *Macabro*². A ideia para o filme surge a partir de uma ligação de Pupi Avati para Lamberto Bava sugerindo a este a direção de seu primeiro longa, munidos da notícia do acidente. O roteiro é então

1 É graduanda em História com ênfase em História da Arte pelo IFCH/ UNICAMP. Pesquisadora do CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia.

2 Comentário feito pelo próprio diretor na entrevista sobre a realização do filme: *A Head for Horror: Lamberto Bava on 'Macabre'*. Gary Hertz, EUA: Anchor Bay Entertainment, 2001.

escrito a quatro mãos por Pupi Avati (*La casa dalle finestre che ridono*, 1976), seu irmão, o produtor Antonio Avati, Lamberto Bava e o escritor Roberto Gandus (*Nero veneziano*, 1978).

Com a cena do acidente e o assassinato do irmão de Lucy, Lamberto apresenta-nos sua primeira justificativa para o título do filme. O macabro, elemento preponderante do fantástico, comprova-se pela caracterização de Lucy como uma criança diabólica. Personagem constante em diversas obras do universo do horror, como *The Bad Seed* (1956) e principalmente, *Operazione Paura* (1966), obra de seu próprio pai.

O acidente de carro, enunciado em *Macabro* é mencionado de forma semelhante em outros dois filmes: o curta *La tête froide*, de Patrick Hella (Bélgica, 1970) e *The Brain That Wouldn't Die*, de Joseph Green (EUA, 1962). Em ambos, o incidente tem o papel fundamental de lacerar a cabeça dos respectivos personagens (figuras 2 e 3). Interessante destacar que o curta do belga traz à baila o tema da necrofilia, aludido novamente em alguns filmes, sobre os quais falaremos mais adiante.

The Brain That Wouldn't Die, por outro lado, caminha na linha dos experimentos em laboratório e possui como mote um cientista maluco. Um cérebro que não morria, reanimado *post mortem* e separado de seu corpo por uma colisão de automóvel, o qual Joseph Green nos exhibe com violência e rapidez. O corpo é descartado, enquanto a cabeça, resgatada. Dr. Bill Cortner (Jason Evers) socorre a cabeça de sua noiva, Jan Compton (Virginia Leight), reanimando-a no laboratório secreto de sua casa de campo.

Em *Macabro* a cena se compõe de maneira a apenas sugerir o ocorrido. Com cortes de cena bruscos, vemos o trilho atravessar o vidro do Fusca, ocupando a composição por inteiro. Em meio ao som do vidro estilhaçado, do freio do carro e o grito de Jane, somos apreendidos por um cenário de violência brutal e acelerada. Com a frente coberta do sangue de seu companheiro, Jane apresenta-se em choque: as mãos no rosto, os olhos dilatados e um grito histérico invadem a cena (figura 4).

POR UMA EROTIZAÇÃO DO GROTESCO

Entretanto, o filme de Lamberto Bava não se limita apenas ao acidente de carro. Ele trata ainda de outros aspectos que flertam tanto com o cinema *gore* como com a produção decadentista.

Ao final do século XIX, diversos temas outrora vistos como repugnantes, se mostraram, em contrapartida, bastante sedutores. O sangue, a morte, a carne foram tópicos trabalhados à exaustão. Mario Praz em seu *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*³ argumenta sobre esses diversos temas na literatura oitocentista. Augusto dos Anjos em seu *A Obsessão do Sangue* expressa de maneira latente a sedução por um desses, o sangue:

Acordou, vendo sangue... Horrível! O osso
Frontal em fogo... Ia talvez morrer,
Disse. Olhou-se no espelho. Era tão moço,
Ah! Certamente não podia ser!

Levantou-se. E, eis que viu, antes do almoço,
Na mão dos açougueiros, a escorrer
Fita rubra de sangue muito grosso,
A carne que ele havia de comer!

No inferno da visão alucinada,
Viu montanhas de sangue enchendo a estrada,
Viu vísceras vermelhas pelo chão...

E amou, com um berro bárbaro de gozo,
O monocromatismo monstruoso
Daquela universal vermelhidão!⁴

O que antes se mostrava como algo grotesco e repugnante, metamorfoseia-se em um assombro de êxtase do personagem, ao deparar-se com uma “universal vermelhidão”, que ao final do poema o seduz por completo. Outro assunto, porém, mostra-se ainda mais próximo da ideia de grotesco expressa em *Macabro*. A beleza da carne em putrefação, trabalhada por Baudelaire em *Une Charogne*:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,

3 O autor trata, sobretudo no capítulo Um, acerca da relação entre morte e beleza e ainda a beleza da morte, explorada por diversos escritores do séculos XIX, como Baudelaire, Hugo, Goethe e Chateaubriand. Ver: PRAZ, Mario. “A beleza meduséia” IN *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. pp. 43-68.

4 ANJOS, Augusto dos. “A Obsessão do Sangue”. IN *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998

Uma carniça repugnante.
(...)

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
Como a cozê-la em rubra pira
E para ao cêntuplo volver à Natureza
Tudo o que ali ela reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegaste quase a sucumbir.

Conforme a descrição da carcaça avança, torna-se mais intensa a atração do personagem pela memória da carne decomposta. Ele recorda-se da cena com torpor e extasia, descrevendo cada mosca que se revela do ventre aberto, todo o odor que se acentua a cada passo. Jane, da mesma forma, delicia-se em beijos e gemidos com a carne putrefata de Fred. Se o ventre aparece exposto ao sol no poema de Baudelaire, aqui temos os nervos e pedaços destroçados de pele saindo do pescoço de Fred (figura 5). O fascínio apresentado nos dois poemas toma, em *Macabro*, proporções carnisais. Extrapolando o simples encanto platônico, a atração converte-se em necrofilia.

Flesh for Frankenstein (1973), de Paul Morrysey e Antonio Margheriti aproxima-se deste tema em alguns aspectos. A cena na qual Baron Frankenstein (Udo Kier) faz sexo com sua Eva, insere o amor pelo corpo morto de dois modos. Dentro de seu laboratório, o cientista perturbado remove a sutura do ventre de sua “Eva Frankenstein” e, num estado de puro êxtase, penetra as mãos nas entranhas desta, deleitando-se de um prazer intenso. Sem oscilar, deita sobre o corpo da mulher e com as mãos ainda dentro de sua carne, penetra agora seu pênis e regozija-se em um duplo prazer, dando ao sexo um teor literalmente carnal. Ou seja, o erotismo se faz tanto visceral, quanto sexualmente (figura 6).

Buio Omega, de Joe D’Amato (1979), flerta com pontos similares. Após o falecimento de sua namorada, Francesco Wyler (Kieran Canter) mumifica seu corpo. Tal como num ritual canibalista, ele ingere o coração da amada, coração este ao mesmo tempo carnal e metafórico⁵, de forma a celebrar concomitantemente seu amor e luto. Ao longo da trama, ele leva mulheres para sua casa

5 MACCORMACK, Patricia. “Necrosexuality” IN *Rhizomes*. Edição 11/12. Inverno/2005, primavera/2006. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue11/maccormack/index.html>

e transa com elas, não perdendo de vista o corpo pálido de Anna (Cinzia Monreale) disposto na cama ao lado. Há uma ambiguidade na cena. Uma vontade de não violar sexualmente o corpo da namorada, mas de manter com ela seu vínculo amoroso. O prazer alcançado nunca é completo. O desejo é projetado no cadáver, enquanto o prazer corpóreo é liberado no ato sexual com as mulheres vivas (figura 7).

NEKRomantik 2: Die Rückkehr der liebenden Toten (1991, Alemanha) de Jörg Buttgerreit apresenta, em contrapartida, um envolvimento tanto carnal, quanto ideal entre Monika (Monika M.) e Robert (Bernd Daktari Lorenz), o protagonista do primeiro filme. Ela deseja o corpo de seu ídolo, que é assim como ela, necrófilo, mas não consegue se excitar completamente, seja pela falta do falo ereto (solucionada no primeiro filme pelo uso de um cano de metal e um preservativo – figura 8), seja pela podridão do corpo, que a enoja em certo instante. Ela deseja um corpo vivo, quente, ereto, mas ama o corpo morto, pútrido e gelado. Nos momentos derradeiros do filme, Monika, durante o sexo com seu namorado (vivo), Mark (Mark Reeder), amputa-lhe a cabeça, prende o pênis ainda rígido com um lacre plástico e coloca acima do pescoço, aquela de Robert. Aqui, a solução é encontrada: o orgasmo é alcançado pela união entre o corpo vivo e o morto (figura 9).

Macabro e *La tête froide* assemelham-se nesse aspecto: o desejo sexual é suprido apenas pela crânio-necrofilia⁶. Fred satisfaz os desejos sexuais de Jane apenas pela relação através do *cunnilingus* e beijos. Não há penetração ou necessidade de um falo, como há na série *NEKRomantik*. Além disso, aqui a relação entre o amor idealizado e a sexualidade carnal se faz completa. Jane tem consciência de que a cabeça com a qual se deita todas as noites é Fred. Sobre isso, Patricia MacCormack afirma:

Jane's necrophilia does conform to a certain type of necrophilia, that of nostalgia for a lost love. What is emphasised is that this love is not a substitute for the hope of an imminent new lover, nor a tragic memorial fetish. Jane seems authentically happy with her head lover.⁷

6 A respeito da necrofilia nos filmes *Macabro* e *Buio Omega*, MacCormack afirma que para o desejo necrófilo se concretizar é necessário estratificar o corpo em corpos sem órgãos. No caso de *Buio Omega* isso se dá pela taxidermia, ou seja, pela mumificação do corpo e a retirada de todos os órgãos. Em *Macabro*, por outro lado, o corpo sem órgãos é na verdade a cabeça. Não há um falo e ela não parece querer suprir a falta dele. Há uma consciência de que seu amante é completo como cabeça e desta forma o desejo se concretiza pelo que a autora chama de *cranio-necrophilia*. Ver: MACCORMACK, Patricia. *Op. cit.*

7 MACCORMACK, Patricia. *Op. cit.*

É necessário destacar também que o ato sexual é convertido em uma espécie de ritual. Após vestir-se apenas com uma camisola semitransparente, ela acende velas, coloca na vitrola a música preferida de seu companheiro, apoia na escrivaninha um oratório com fotos e memorabilia dele e finalmente, clama de prazer o nome de seu amado.

Figuras bíblicas como Salomé e Judite manifestam na História da Arte a questão da cabeça decepada. Mas foi no final do oitocentos, quando a fatalidade de tais mulheres, evidenciada pela força do sexo e a volúpia, mostrou-se mais explorada. Em 1891, Oscar Wilde, movido pelas excepcionais pinturas de Gustave Moreau, criou a peça *Salomé*, que posteriormente se transformaria na ópera homônima de Richard Strauss.

O tema, que não passa de rápidas linhas no Evangelho de São Marcos (6,17-28) e São Mateus (14, 1-11), transformou-se, na obra de Wilde em saborosos e cruéis diálogos. Na Bíblia, a personagem é nada mais que um fantoche de sua mãe. Todavia, na peça do *dandy* inglês, Salomé é o símbolo de mulher forte, fatal e apaixonada, que por ter um beijo negado de São João Batista, pede ao Tetrarca sua cabeça, para enfim beijá-lo.

Salomé – Tu não quiseste que eu beijasse a tua boca, Iokanaan. Pois vou beijá-la agora! Hei de mordê-la com meus dentes como se morde um fruto verde. Vu beijar a tua boca, Iokanaan! Não te tinha dito? Não te disse? Vou beijá-la agora. Mas por que não me olhas, Iokanaan? Os teus olhos terríveis, cheios de raiva e desprezo cerraram-se. Por que fechaste os olhos? Abre-os, abre os olhos, descerra as pálpebras, Iokanaan! Por que não me olhas? Terás medo de mim?... A tua língua, que parecia uma serpe rubra secretando veneno, não se move mais; e nem mais uma palavra diz, Iokanaan, essa víbora vermelha que tanto veneno trazia! Estranho, pois não é? Como está agora a serpe rubra que não se move mais? Não me quiseste, Iokanaan. Desprezaste-me. Disseste-me más palavras. Disseste bem junto a mim, que eu era a lascíva e a baixeza; a mim, Salomé, filha de Herodias, Princesa da Judéia! Eu estou viva e tu morto! Pertence-me a tua cabeça. (...) Tenho sede da tua beleza, tenho fome do teu corpo e nem o vinho nem os frutos podem desalterar ou acalmar o meu desejo! (...) O Mistério do Amor é muito maior que o mistério da Morte.⁸

É banhado deste mesmo clima, que se encontra *Macabro*. A situação em que se expõe a personagem traz à mente não apenas o motivo de Salomé, mas sobretudo, a posição já largamente reproduzida no universo das artes plásticas. Na cena, ela caminha com a cabeça em suas mãos, apoia-a sobre o travesseiro da cama e estica seu corpo sobre o tecido dourado (figura 10). A ima-

8 WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1989. pp. 104-107.

gem remete à outras duas obras: *Salomé* (1901), de István Csók (figura 11) e a fotografia de Mario Nunes Vais, *Lyda Borelli in costume da Salomé*, de 1910-1915 (figura 12).

As três composições revelam a figura sensual de Salomé, exibindo o voluptuoso corpo e o traço demarcado do quadril. Lyda Borelli, deitada de bruços sobre um tecido reluzente, fita a cabeça que outrora havia pedido a Herodes. As mãos envolvem a cabeça degolada de João Batista. Salomé o contempla de forma delicada e apaixonada, inclinando levemente a cabeça para o lado, a fim de selar o beijo nos gélidos lábios do pregador. De uma beleza cadavérica e calada, a cabeça repousa sobre a baixela ornamentada de prata. Os olhos fechados e os seios fundos ostentam um perfil marcado e sepulcral. Mario Nunes Vais nos mostra a cena do “clímax” da peça de Wilde, o monólogo perturbador de Salomé e o beijo póstumo.

A Salomé de Csók, por outro lado, não se vê perdida nos encantos de João Batista, como fazem Jane e Borelli. De modo diverso, ela abraça a cabeça decapitada, levantando-a para exhibir assim o sangue coagulado do pescoço destroçado. Salomé não olha para Batista, não lhe roga um último beijo. De lábios rubros e olhar ébrio, ela nos encara, exibindo o corpo nu no auge de sua juventude e o seu troféu de batalha – a cabeça.

A correspondência entre o vermelho do sangue, dos lábios e da flor não se faz despercebido. Evoca ainda o tema das sugadoras de sangue, como por exemplo, da boca escarlate da personagem Cristina, em “*For the Blood is the Life*”, de Francis Marion Crawford⁹. Imerso em um mesmo clima ornamentado de *Macabro* o fundo da composição de tons dourado-cobre dá à obra uma veia decadentista, na qual luxo, poder e destruição se mostram contíguos. Talvez seja aqui em que o tema da *femme fatale* saliente-se mais.

Outras duas obras também destacam a cabeça masculina como prêmio. *Ars Moriendi* (2007), de Joel-Pieter Witkin (figura 13) e *Judith* (1906), de Gustav-Adolf Mossa (figura 14). Na primeira temos uma mulher nua vestida apenas com um par de luvas brancas. Em sua mão esquerda, segura um espelho arredondado, enquanto que na direita, uma longa pena alva. Abaixo dela, seis cabeças

9 No conto de Crawford (ver: Crawford, Francis Marion. “Porque o sangue é vida”. IN Costa, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.), Cristina é uma jovem parecida com uma cigana de “lábios bem vermelhos e olhos negros, o porte de um galgo e a língua do demônio” (p. 105), após ser assassinada e renascer como vampira, ela chama Ângelo, pelo qual era apaixonada, para todas as noites sugar-lhe o sangue com seus saborosos lábios. “Ele sentiu seus beijos afiados no pescoço branco, e sabia que seus lábios eram vermelhos. E assim o sonho louco avançou rapidamente através do crepúsculo, da escuridão, do nascer da lua e de toda a glória da noite de verão. Mas na madrugada fria achava-se ele deitado um semimorto, sobre o montículo, às vezes se lembrando, outras vezes não, o sangue drenado, e ainda assim desejando ceder mais àqueles lábios vermelhos.” (pp. 115-116).

se dispõem em duas fileiras. Com as bocas abertas, cabelos emaranhados e em estado de decomposição avançada, as cabeças se distinguem admiravelmente da beleza intocada da mulher.

Apoiada sobre o cotovelo e encarando o espectador, ela exhibe e se satisfaz com sua coleção de crânios. Tal qual a luva e os atributos carregados por ela, os nervos expostos e pedaços destroçados de carne portam-se também como ornamentos. O tema do *memento mori* também se faz evidente. Somente uma cabeça desdentada aparece afastada das demais. Atrás da mulher, ela evidencia a certeza da morte e de que um dia aquela pele acetinada, os seios fartos e o rosto angelical se transformarão em nada mais que carne a servir de alimento aos vermes.

Judith, por outro lado, é representada levando a cabeça de Holofernes como um souvenir. Após cumprir seu dever sagrado, ela aparece em primeiro plano, guardando na bolsa a cabeça diminuta de sua presa. Bem como um regalo ou uma moeda de pagamento para seus serviços, ela tem a cabeça em sua posse. Assim como nas demais caçadoras de cabeças aqui vistas, o corpo não lhe tem serventia.

Contudo, talvez seja uma segunda obra de Mossa que se aproxime mais de *Macabro*. Sua *Salomé*, de 1907 (figura 15), completa o drama do beijo da peça homônima de Wilde. De pernas cruzadas sobre algo que assemelha a uma cama, ela segura com ambas as mãos a cabeça conquistada de João Batista. Assim como nas diversas composições aqui apresentadas e relacionadas com *Macabro: Ars Moriendi*, *NEKRomantik I e II*, a dualidade entre belo e grotesco se faz clara.

Enquanto a pele de Salomé é vívida e límpida, a de João Batista é grotesca e de tons de ocre, dando um caráter asqueroso à figura. Há uma vontade em todas essas obras, um espírito comum, de evidenciar a beleza da cabeça decapitada. Jane, após se banhar, maquiar e vestir-se de forma sensual, inicia seu rito sexual com Fred, sem em momento algum apresentar algum tipo de repulsa à matéria pútrida. O mesmo se faz na aquarela de Mossa (figura 16).

Para tanto, percebemos como o tema do beijo macabro presente na peça *Salomé* reverbera-se na cultura de forma original e atualizada, bem como diversos outros temas, tais quais, o apreço pela cabeça degolada, a necrofilia e a imagem da mulher fatal. Sem pretender exaurir o tema, procuramos demonstrar como o cinema de horror suscita inquietações e apresenta, assim como os outros gêneros cinematográficos, importantes relações com numerosos temas caros à História da Arte.

BIBLIOGRAFIA

CRAWFORD, Francis Marion. “Porque o sangue é vida”. IN Costa, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity – Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu’ils disent fatale*. Paris: Grasset, 1993.

_____. (Org.) *Salomé*. Paris: Éditions Autrement, 1996.

LAFOND, Frank (Org.). *Cauchemars italiens – Volume 1: Le cinéma fantastique*. Paris: L’Harmattan, 2011.

_____. (Org.) *Cauchemars italiens – Volume 2: Le cinéma horrifique*. Paris: L’Harmattan, 2011.

LEIVA, Antonio Dominguez. *Décapitations: du culte des cranes au cinéma gore*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

MACCORMACK, Patricia. “Necrosexuality” IN *Rhizomes*, n. 11/12, 2005/2006. (Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue11/maccormack/index.html>, acessado em 24 de junho de 2012).

_____. *PLEASURE, PERVERSION AND DEATH: Three Lines of Flight for the Viewing Body*. [on-line] (Disponível em: <http://www.cinestatic.com/trans-mat/MacCormack/PPDcontents.htm>, acessado em 24 de junho de 2012).

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1989.

FILMOGRAFIA

A HEAD FOR HORROR: LAMBERTO BAVA ON ‘MACABRE’. Gary Hertz, EUA: Anchor Bay Entertainment, 2001. (documentário)

BUIO OMEGA. Joe D’Amato (Aristide Massaccesi). Itália: D.R. Mass Communicatons, 1979

FLESH FOR FRANKENSTEIN. Paul Morrysey; Antonio Margheriti. Itália-EUA-França: Carlo Ponti-Braunsberg-Rassam Productions, 1973.

LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO (A Casa das Janelas Sorridentes). Pupi Avati. Itália: A.M.A. Film, 1976.

LA TÊTE FROIDE. Patrick Hella. Bélgica: Les Mallades, 1970.

LA VENERE D'ILLE (episódio da mini-série: I Giochi del Diavolo). Mario Bava; Lamberto Bava. Itália: RAI 2, 1979.

MACABRO. Lamberto Bava. Itália: A.M.A. Film: Medusa Distribuzione, 1980.

NERO VENEZIANO. Ugo Liberatore. Itália: 3B Produzioni Cinematografiche, 1978.

OPERAZIONE PAURA (Mata, Baby, Mata). Mario Bava. Itália: FUL Films: Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (INDIEF), 1966.

SCHOCK. Mario Bava; Lamberto Bava. Itália: Laser Films: Titanus Distribuzione, 1977.

THE BAD SEED (A Semente Maldita). Mervyn LeRoy. EUA: Warner Bros, 1956.

THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE (O Cérebro que Não Queria Morrer). Joseph Green. EUA: Rex Carlton Productions: American International Pictures, 1962.

IMAGENS



Figura 1. Cena do acidente em *Macabro*.



Figura 2. Cena do acidente em *La Tête Froide*.



Figura 3. Sequência do acidente de carro em *The Brain That Wouldn't Die*.



Figura 4. *Macabro*: Jane após o choque do acidente.



Figura 5. *Macabro*: A carne putrefata de Fred no congelador.



Figura 6. Sequência de necrofilia em *Flesh for Frankenstein*: a dupla penetração no corpo de Eva.



Figura 7. *Buio Omega*: O fetiche sexual de Francesco.



Figura 8. NEKRomantik: Betty inserindo um preservativo no “falo” de seu amante.



Figura 9. A substituição da cabeça em NEKRomantik II.



Figura 10. Jane com a cabeça de Fred (imagem invertida).

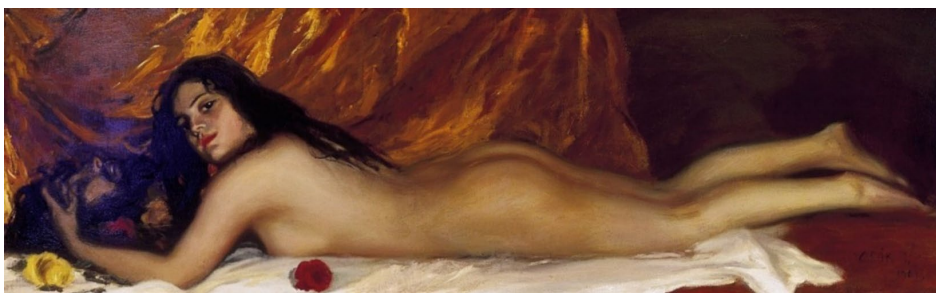


Figura 11. István Csók. *Salomé*, 1901 – Óleo sobre tela, 67 x 210 cm



Figura 12. Mario Nunes Vais. *Lyda Borelli in costume da Salomé* 1910-15 – Gelatina e brometo de prata sobre papel, 18 x 24 cm - Coleção Lamberto Vitali (Castello Sforzesco), Milão.



Figura 13. Joel-Pieter Witkin. *Ars Moriendi*, 2007 - 68,5 x 67,5cm.

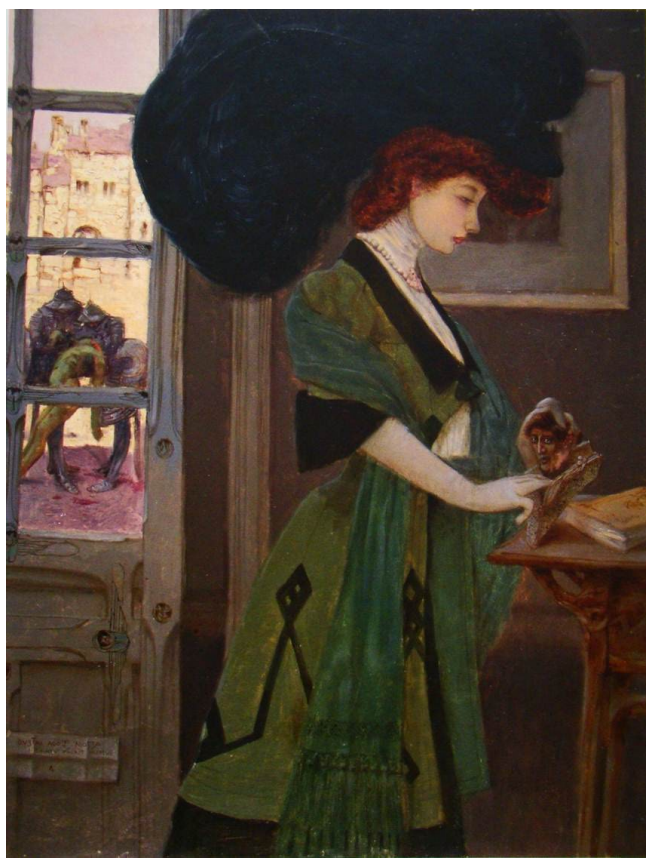


Figura 14. Gustav-Adolf Mossa. *Judith*, 1906 – Óleo sobre tela, 72 x 60 cm – Coleção particular, Taiti.



Figura 15. Gustav-Adolf Mossa. *Salomé*, 1907 – Aquarela, grafite e tinta sobre cartão, 50 x 25 cm – Coleção particular, Londres.



Figura 16. Detalhe da cena do beijo em *Macabro e Salomé*, de Mossa (imagem invertida).

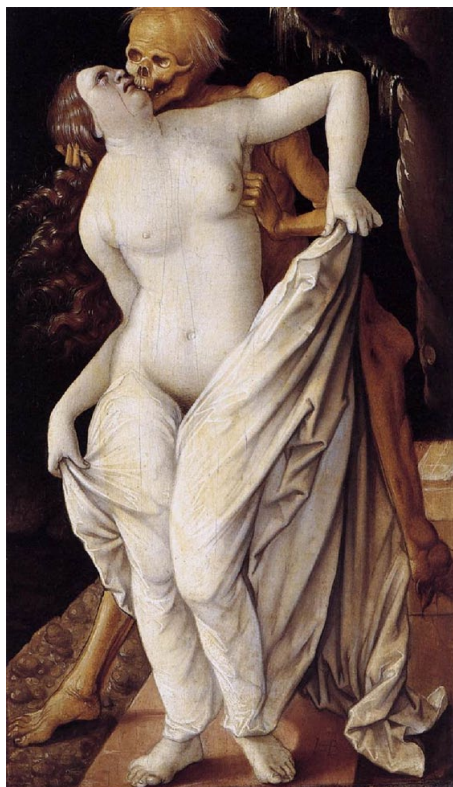
UMA BREVE COMPARAÇÃO ENTRE A ASSOCIAÇÃO DA MULHER COM A MORTE EM DUAS OBRAS ALEMÃS DO SÉCULO XVI

Letícia Roberto dos Santos
Unicamp
Bacharel em História

Resumo:

No território que hoje compreendemos como Alemanha eclodia uma grande efervescência cultural no começo do século XVI, que teve dentre os acontecimentos a Reforma Protestante, desencadeada pela divulgação das 95 teses de Martinho Lutero. Segundo Jean Delumau no livro “A Reforma”, a Reforma foi uma resposta religiosa à grande angústia do fim da Idade Média, quando houve uma série de acontecimentos catastróficos sacudiram e desorientaram as almas, como por exemplo a Peste Negra, o Cisma do Oriente e fomes frequentes. Esse período é caracterizado como de insegurança e sentimento de efemeridade da vida que e refletiu-se em parte nas expressões artísticas, em especial nas artes visuais. Pinturas, gravuras e esculturas com os temas do Juízo Final e da morte proliferam-se nessa época pela Europa.

A Alemanha destaca-se nessa época por ter dois dos mais macabros pintores da Europa: Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. Ambos são conhecidos pelas suas notáveis pinturas que evocam o Juízo Final e as pinturas com a temática da morte. Na pintura “A Morte e a Donzela”[1] de Baldung Grien e na gravura “Jovem mulher atacada pela Morte ou O raptor”[2] a morte aparece na forma de monstro, de certa forma “atacando” a mulher. Chama a atenção a forma sensual que a morte é retratada, uma voluptuosidade que contrasta com o horror demonstrado pelos rostos das mulheres que são tocadas por ela. A apresentação versará sobre como deu-se a associação pictórica entre a mulher e a morte e como as duas obras supracitadas se aproximam e se diferenciam.



[1] Hans Baldung Grien. “A morte e a donzela”. 1518-20. Óleo sobre painel. Öffentliche Kunstsammlung, Basileia. 31x19cm.



[2] Albrecht Dürer. “Jovem mulher atacada pela morte” ou “O raptor”. 1494. Gravura. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. 11,4x10,2cm

APRESENTAÇÃO

Minha apresentação versará sobre duas obras alemãs do século XVI: na gravura “Jovem Mulher atacada Pela Morte OU O raptor” (Gravura, 1494) de Albrecht Dürer e na “A Morte e a donzela” (Óleo Sobre Tela, 1518-1520) de Hans Baldung Grien. De acordo com Giulia Bartrum em “Albrecht Dürer e seu legado”, Baldung Grien foi discípulo do talentoso artista e matemático alemão durante o período de 1503 à 1507. Mesmo tendo optado por realizar obras com ênfase no macabro, Baldung Grien utilizava-se dos trabalhos de Dürer como ponto de partida para suas próprias ideias.

A fascinação com a morte é algo antigo na história humana. O historiador Philippe Ariès descreve como as sociedades da Idade Média procuraram “domar” suas mortes pela preparação do momento final de suas vidas. O entendimento era que, se e quando as pessoas fossem avisadas de suas mortes inevitáveis, poderiam-se esperar por ela e seguir o “protocolo apropriado” de viver e morrer bem, a fim de estarem suficientemente prontos para o julgamento de Deus. *Ars moriendi* (“A Arte de Morrer”) (1450), e sua versão original mais longa o *Tractatus* (ou *Speculum*) *artis*

bene moriendi (“Tratado sobre a arte do morrer bem”)(1415) são dois textos latinos ilustrados que oferecem conselhos sobre como viver bem e se preparar para morrer bem, de acordo com preceitos cristãos da Idade Média.

Neste contexto, o termo em latim *memento mori*, que literalmente significa “lembrar que você vai morrer”, há muito tempo serviu como um lembrete da mortalidade, e tem sido tradicionalmente ligados com imagens relacionadas e histórias didáticas relativas a frugalidade da vida. O motivo *memento mori* foi extremamente popular na Europa no final da Idade Média e Renascença, com as imagens do triunfo da morte, e com a Dança da Morte - também conhecido como o *Totentanz* e *Danse Macabre*, que contou com figuras esqueléticas levando as pessoas de todas as classes - desde o papa até o camponês – para uma “dança final”. *Mors omnibus communis* foi a mensagem - “a morte é comum a todos”.

Juntamente com as guerras, os anos da peste foram muito agitados e remodelaram o inconsciente da Baixa idade Média. Em todas as suas formas, o *memento mori* foi adotado coletivamente para lembrar as pessoas da *ars moriendi*, “arte de bem morrer”. Numa veia similar, nas artes visuais, as *vanitas* floresceram como um tipo de pintura destinada a exortar o espectador a refletir sobre a natureza breve e efêmera da vida, a futilidade dos prazeres terrenos e conquistas, e a certeza da morte. Telas típicas da *vanitas* consistiram de uma coleção de objetos que simbolizavam a morte, por exemplo um crânio humano, um espelho, uma ampulheta. O gênero *vanitas* foi especialmente evidente nas naturezas-mortas dos Países Baixos no século XVII, com suas flores extravagantes, sobreamadurecidas e frutas podres, crânios e relógios. A palavra latina *Vanitas* corresponde à falta de sentido da vida terrena. O Eclesiastes 1:02 da Bíblia é frequentemente citado em conjunto com este termo: “*vanitas vanitatum omnia vanitas*”, traduzida como “ vaidade das vaidades, tudo é vaidade.

Mitologias, folclore, arte e literatura abundam em personificações visuais de morte, a qual as mais familiares e facilmente reconhecíveis são a do *Grim Reaper*, o esqueleto empunhando uma foice e o Cavaleiro do Apocalipse sobre o cavalo amarelo de Apocalipse 6:8.

A alegoria medieval da *Totentanz*, a Dança da Morte, serviu para lembrar da universalidade da morte, que une a todos, independentemente do seu status. A iconografia *Totentanz* é, em si abundante e muito variada, mas geralmente consiste na morte personificada conduzindo um fileira

de figuras de homens dançando de todas as esferas da sociedade, para o túmulo. A morte foi geralmente representada como um esqueleto animado, muitas vezes acompanhado por uma banda de esqueletos de diversos tocar instrumentos musicais. Numerosas Danças da Morte já figuraram representações da morte com uma mulher: uma freira, uma imperatriz ou uma rainha, uma fina senhora ou uma noiva. Imagens de mulheres também não eram tão incomum em numerosas *vanitas*. Imagens de belas donzelas também foram encontradas nas representações alegóricas de “as idades do homem” e da Morte. No entanto, em todos os casos acima, não existia nenhum traço de erotismo.

Quando as imagens apareciam na forma simbólica de *memento mori* elas eram legíveis mas, no entanto, ainda eram bastante ambíguas durante o século XV. No fim deste mesmo século o tema *memento mori* tomou nova forma, quando chegou a incluir o tema de “A morte e a donzela”, com o foco no corpo e de cunho ‘erótico’. Esta forma de *Vanitas* atingiu seu apice no Renascimento Alemão.

Este tema está enraizado na tradição clássica: entre os gregos antigos, o rapto de Perséfone (Prosérpina entre os romanos) por Hades (Plutão), deus do inferno, é uma prefiguração clara do confronto entre Eros e Thanatos. A deusa jovem colhia flores em companhia de ninfas, despreocupadas, quando ela viu um narciso bonito e arrancou-lo. Naquele momento, o terreno aberto; Hades saiu do submundo e Perséfone raptada.

No tipo de iconografia do tema “a morte e a donzela”, a jovem não é mais uma dos muitos participantes na Dança da Morte, ela está intimamente envolvida em uma relação erótica com a Morte. Este novo tipo de ilustração pode não ter a intensidade dramática das representações de *Totentanz*. O seu papel didático se tornou menos aparente e muito menos importante que o das *danse macabre*. Altamente íntimo e sensual, este novo gênero ainda tinha um objetivo moral, mas em geral pareciam mais um pretexto para se concentrar no corpo nu feminino, e na presença do elemento ‘erótico’. O erotismo é claramente o principal protagonista dessas obras. No entanto, apesar da sensualidade deste gênero, que ainda manteve seu objetivo moralista e continuou a apontar o fato de que a vida é curta como é a beleza de uma mulher orgulhosa. Seu corpo, seu rosto, seu cabelo e seu peito, um dia, alimentarão os vermes.

Apesar de ser um tema que nunca foi deixado de lado, podemos observar que há no século XVI uma grande incidência de obras com a temática d’*a donzela e a morte*. Uma explicação

presente na obra “O pacto com a serpente” do estudioso italiano Mario Praz -título este que Praz pegou emprestado de uma obra de Baldung Grien- é a de que o Protestantismo baseia-se nos ensinamentos de Santo Agostinho (Lutero era um sacerdote agostiniano) e este prega que o Orgulho e a Inveja são os dois pecados capitais supremos. Para Santo Agostinho, a Inveja foi o pecado de Adão, mas o Orgulho foi a perdição de Eva. Portanto Eva seria aquela que conduz à morte e as suas herdeiras, as mulheres, são portadoras da mensagem da morte e as obras com a temática *a morte e a donzela* possuem um caráter didático. Outra explicação, também baseada no protestantismo, é a da associação da *Maid* (donzela em alemão) com a *Junfrau Maria* (virgem Maria em alemão). É sabido que uma das principais divergências entre o Protestantismo e o Catolicismo está na importância que Maria teria para o Cristianismo. Desde a questão da concepção de Maria, que os católicos acreditam ser sem pecado e os protestantes negam, até ao *status* que ela teria na Bíblia, sendo tratada como “serva” e não como “senhora”.

As obras “A Morte e a Donzela”[1] de Baldung Grien e “Jovem mulher atacada pela Morte ou O raptor”[2] possuem em comum a temática da *Vanitas*. Nas obras aqui presentes, a *vanitas* assume uma característica erótica, em que a alegoria da morte toca de maneira sensual uma mulher. Porém tanto na pintura como na gravura esse toque não é algo que a mulher parece consentir, pois as mulheres apresentam nas duas obras um semblante de terror, como se fossem forçadas a ter esse contato sexual. Podemos colocá-las em um gênero da *Vanitas* bastante recorrente em sua época, o gênero *A morte e a donzela*.

Baldung Grien pintou um retrato intitulado “A morte e a donzela” (1518-1520) 13-em que a Morte é agressiva sexualmente. A oser fisicamente dominada pela morte, a mulher voluptuosa reage com horror. A nudez é instigante e surpreendente com o nu-frontal feminino surpreendentemente pálido aparece em primeiro plano, como ponto central da pintura. A morte aparece por trás, como um agressor sexual, tornando a cena retratada nua ainda mais inquietante.

Mesmo compartilhando a temática, as obras distanciam-se na abordagem que cada autor faz do tema. Na obra de Durer a morte se apresenta sob a forma de um lobisomem e segura uma donzela pelo seu vestido. Não é uma representação costumeira da Morte, sendo mais comuns as representações da Morte por um esqueleto, como na obra de Baldung Grien. Ambas donzelas apresentam uma feição de pavor, porém diferem muito no vestuário. A donzela de Durer apresen-

ta-se com uma vestimenta à moda bavara daquela época, com os cabelos envoltos por um chapéu. Ao contrário, a Donzela de Baldung Grien está parcialmente coberta por uma mortalha que cobre apenas as suas pernas e até se confunde com a pele. Ela está com os seus seios e sexo a mostra, assim como seus cabelos. O cabelo escondido junto com a vestimenta recatada da donzela de Durer opõem-se a nudez e os cabelos soltos que exalam sensualidade da donzela de Baldung Grien. Os ambientes das obras também diferem-se: a dupla de Durer encontra-se em um ambiente rústico ao ar livre, uma floresta, um campo, enquanto a de Baldung Grien estão sobre um chão de pedras assentadas, porém em um ambiente externo.

O que é interessante nestes encontros artísticos com a morte *tremendum* e *fascinosum*, é exatamente ver como ocorre a interação entre o grotesco e o erótico - não é algo que as mulheres retratadas pareçam assentir, porém não é algo que possam escapar- Uma trabalho que tenta explicar a dualidade masculino / feminino nas personificações da Morte, é de Gert Keiser . Keiser cita um pista a partir das Danças da Morte na Idade Média e do período Moderno onde as figuras de morte parecem surgir como “figuras zombeteiras”, demonstrando, segundo ele, a capacidade de mudar para estar de acordo com as suas vítimas, onde todos encontram a figura da Morte melhor lhe convém, independente do sexo. Nas obras de temática “A Morte e a Donzela” a morte é entendida como uma figura masculina que toma a vida da donzela assim como é próprio do homem tomar a honra da mulher. O que não é tão comum dessa época é a morte sendo representada por um monstro que é parte animal, como em Durer. Poderia ser a intenção do gravurista alemão de animalizar a morte? É uma questão que fica e que ajuda a se pensar sobre essa temática tão rica da *Vanitas* que é *A morte e a Donzela*.

BIBLIOGRAFIA

- ARIES, Philippe. **Historia da morte no ocidente**: da Idade Media aos nossos dias. Rio de Janeiro, RJ: F. Alves, 1977.
- BARTRUM, Giulia; GRASS, Gunter; KOERNER, Joseph Leo; KUHLEMANN, Ute (colab.). **Albrecht Durer and his legacy**: the graphic work of a Renaissance artist. London: British Museum, 2002.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romantica**. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.
- PRAZ, Mario. **El pacto con la serpiente**: paralipomenos de “La carne, la muerte y el diablo en la literatura romantica”. México, DF: Fondo de Cult. Económica, c1988

FLÁVIO IMPÉRIO: DESENHO DE UM PERCURSO. APRESENTAÇÃO DAS CONTRIBUIÇÕES DO ARTISTA PARA A RENOVAÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO PAULISTANO

Lívia Loureiro Garcia¹

Esta comunicação visa compreender as motivações e o contexto histórico cultural da concepção cenográfica de trabalhos de Flávio Império (1935-1985). Para tanto foram lidos os escritos autográficos do artista e analisados documentos iconográficos (fotografias e desenhos) de cenografias produzidas entre 1956 e 1985.

Deseja-se com isso, entender também o porquê sua cenografia é amplamente reconhecida pela historiografia do Teatro em detrimento às outras linguagens de sua atuação. Império inicia sua produção cenográfica profissional nos anos 1960, colaborando neste período com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que tiveram um posicionamento ideológico e político muito diverso. Após do decreto do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, e o desmantelamento destes dois grupos, Império dedica-se principalmente a pintura, realizando também viagens pelo interior do país. Portanto, as cenografias feitas a partir dos anos 1970 possuem características diferentes das realizadas nos anos anteriores. Porém, é possível notar linhas condutoras que permanecem: o trato artesanal, a imbricação entre a forma de produção e o produto final e a apropriação da realidade imediata na concepção da imagem cênica. Estas serão as três linhas a serem detalhadas nesta comunicação.

Como afirma Zein (2006) a classificação historiográfica utilizada, para organizar a produção recente da arquitetura brasileira, impede a inserção de ao menos quinze anos (1960 a 1975) de realizações, por seguir um esquema de organização sequencial, linear e simples. Isto amplia a dificuldade em abordar a obra de Império uma vez que esta compreende arquitetura, artes visuais, cenografia e docência. Por isso a elaboração deste trabalho conta com as colaborações das pesquisas de Ana Paula Koury (1999) e Pedro Fiori Arantes (2002) que apontam para uma escrita historiográfica menos linear, visando seus estudos para uma arquitetura que ultrapassou as classificações expostas nos principais manuais da Arquitetura Moderna. Seus trabalhos inauguraram a pesquisa aprofundada de um setor, que após a construção de Brasília, atentou às discrepâncias da

¹ Arquiteta e Urbanista graduada na Universidade Presbiteriana Mackenzie (2006). Desenvolve a pesquisa de mestrado Flávio Império: desenho de um percurso junto a Universidade Estadual de Campinas.

modernização brasileira e rompeu o comprometimento com a política desenvolvimentista através de sua atuação profissional: o *Grupo Arquitetura Nova*, composto por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro.

Se os anos de 50, entre o retorno de Getúlio Vargas (1951) até a renúncia de Jânio Quadros (1961), foram marcados por vertentes ideológicas nacionalistas, em “ressonância a processos políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa” (MOTA, 2008: 195), abrindo um caminho idealmente possível para “superação do subdesenvolvimento”. Em meados dos anos de 1960, reforçou-se a crítica mais efetiva à concepção etapista da história. Até a deposição de João Goulart e a imposição do regime militar em 1964, o Partido Comunista Brasileiro aglomerava grande setor da esquerda marxista no país, numa concepção em que a superação do subdesenvolvimento ocorreria através de etapas, com a evolução da sociedade burguesa. Por isso, a proposta do PCB numa política de aliança com a burguesia que veio à derrocada com o golpe. Fortalecendo uma série de dissidências ao “partidão”.

As propostas de Ferro, Império e Lefèvre vão contra ao plano desenvolvimentista. Segundo Ferro (2011) a geração anterior a eles ligou-se estreitamente ao desenvolvimentismo, cujo centro político era uma primeira ação determinada por um projeto futuro realizado por grandes líderes (políticos, técnicos, intelectuais, artísticos, etc.). Então, após o desenvolvimento a sociedade poderia ser mais justa e dividir com todos seus frutos, mas até lá o restante da sociedade deveria seguir as lideranças. Portanto, os procedimentos propostos pelo *Grupo Arquitetura Nova* eram praticamente opostos, pois tinham um caráter mais humano e retrospectivo. Isto é, não nasciam da necessidade de condições materiais ditadas pelo projeto ou pela técnica, mas buscavam condições mais humanas de trabalho. Ao invés de lançar-se um projeto futuro, tinham a atitude inversa: observar as condições materiais existentes no tempo presente, e com elas modificar as relações de produção. Contudo, isto não significa que a base material não fosse importante; mas não era “como acreditavam os desenvolvimentistas, a condição sine qua non para uma sociedade menos injusta. Podemos, mesmo com equipamento precário, ter relações sociais realmente humanas, e mesmo fazer maravilhas” (FERRO, 2011).

É necessário entender que Flávio Império se insere em um momento histórico do teatro brasileiro de rompimento dos paradigmas vigentes nos anos 50, determinados principalmente, em

São Paulo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Fundado em 1948 pelo industrial Franco Zampari, o TBC dispunha de ampla infra-estrutura para a criação de peças teatrais. Este teatro dispunha de uma parte destinada à carpintaria e marcenaria; uma área para cenografia com as mesmas dimensões do palco; sala de luz e som, e outra sala com 50 lugares e demais equipamentos que a transformavam numa sala de teatro; oficina de costura; depósitos de materiais e demais instalações necessárias para manter dois elencos e duas montagens simultâneas. Dirigido para adular um público sedento por reconhecer no espaço da representação os padrões de usos e costumes de vida social luxuosa e prazerosa. Ao funcionar nos moldes rígidos de uma indústria (MAGALDI; VARGAS, 2001), o TBC criou um padrão de teatro da ilusão, cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente o imaginário da burguesia da província.

Haverá nas cenografias de Império uma preocupação constante entre o modo de produção e o produto artístico. Porém, isto não é uma grande novidade nos palcos brasileiros. Segundo Lima (1999), esta interdependência é uma herança do TBC. Contudo, na grande maioria das cenografias de Flávio Império o produto artístico refletia e deixava expresso o modo como foi concebido e produzido. Diferentemente ao TBC, nota-se que quando Império começou a trabalhar no Teatro de Arena “existia uma coisa fundamental que era procurar determinar uma linguagem que fosse uma linguagem brasileira, em contrafação ao que o TBC fazia, que era uma linguagem internacional, principalmente, européia e italiana” (IMPÉRIO, 1985).

Nas cenografias de Império houve um diálogo crítico entre texto, direção e, o que hoje recebe o nome, de direção de arte. Ao juntar objetos de origens heterogêneas (industriais, manufaturados e artesanais), o artista deixou impresso não só a própria origem, mas também o uso de classe de cada objeto (LIMA, 1999). Ele mostrava a pré-história da cena, incorporando criticamente a história dos elementos existentes na própria cena. A junção entre o arcaico e o moderno expressou uma transformação, num período em que muitos já percebiam a impossibilidade de crescer “cinquenta anos em cinco” sem passar por cima das inúmeras consequências culturais e sociais que esta forma de progredir representou. O trato artesanal sempre esteve latente na cenografia de Império.

Em “Uma boa experiência” (1963), texto de Império para o programa do espetáculo “O Melhor Juiz, o Rei”², o artista além de elucidar as escolhas para a concepção visual do espetáculo, traz

2 De Lope de Vega, dirigida por Augusto Boal, no Teatro de Arena, São Paulo.

a luz uma série de ideias referentes a produção arquitetônica, teatral e artística. Inicia afirmando que a forma de produção arquitetônica e teatral diferencia-se substancialmente da realização nas artes plásticas, isto porque os parâmetros usados para optar por uma solução em arquitetura e em teatro são geralmente determinados pelos condicionantes: tempo, espaço e “principalmente modo e preço da produção” (IMPÉRIO, 1963). O que faz necessariamente com que o artista se localize no “âmbito das possibilidades reais do instante histórico” (IMPÉRIO, 1963).

Observa-se a consonância com relação aos conceitos desenvolvidos por Sérgio Ferro (2011). Se considerada a questão da apropriação da realidade imediata como um meio de possibilidade de ação a contrapelo dos procedimentos dos arquitetos modernos criticados pelo *Grupo Arquitetura Nova*. Prosseguindo nesta linha Império afirma que tanto na criação da linguagem visual teatral como na criação da arquitetura há uma íntima relação com as condicionantes sociais disponíveis, concluindo: “Cabe-nos tomar esse conceito com a dinâmica que possa defini-lo, encarando essas condições como cambiantes, e nos colocamos no sentido da sua transformação. Não fora isso e concluiríamos impossível linguagem coerente com o pensamento atual, num país infra-desenvolvido” (IMPÉRIO, 1963).

Outro aspecto importante é relativo ao artesanato. Segundo Império o fato de não “contarmos com bons artesãos” permitia por um lado a libertação “dos apegos convencionais à tradição romântica da marca digital no objeto útil” (IMPÉRIO, 1963), em que se valoriza o objeto feito à mão em detrimento ao de origem industrial. Por outro, a falta de bons artesãos era notável num contexto onde a industrialização não estava consolidada. Justamente porque a maior parte da produção ainda se realizava por meios artesanais ou manufaturados, nos quais “o treino do mecanismo de projetar com peças já prontas é mínimo e a falta de qualidade e a escassez das mesmas são tomadas como uma limitação absoluta” (IMPÉRIO, 1963).

Se na linguagem teatral emprega-se constantemente o objeto pelo seu “atributo”, pelo seu símbolo, por aquilo que lhe é característico, é eficiente a aplicação de objetos prontos na imagem visual cênica. Mas, a falta de qualidade nos objetos prontos e de bons artesãos tornava aquilo que poderia ser eficiente no tratamento da imagem cênica numa dificuldade. O artista continua o pensamento para justificar suas escolhas no teatro:

Se tomarmos um objeto qualquer, feito para um determinado fim, e juntarmos a ele outro, o que da reunião resulta nem sempre é uma soma. Muitas vezes, e é desses casos que tratamos, o resultado é um terceiro. Como na imagem cênica sempre é possível dominar-se o todo e as partes, o objeto isolado pode ter um sentido diferente do objeto no todo. (IMPÉRIO, 1963).

O texto deixa explícito um procedimento que Império explorará em praticamente toda sua carreira. Procedimento também explorado nas artes visuais desde o início do século XX, se levada em conta a aplicação de materiais não convencionais, destituídos da aura artística tradicional para dar à obra um outro resultado, uma outra leitura que não simplesmente a soma de materiais. A transposição de algo que era usado no plano bidimensional das artes plásticas para o espaço cênico tridimensional em São Paulo é uma inovação efetivada por Flávio Império. Porém, além do valor de “inovação” que esta prática possa ter no teatro paulista, há um outro fator que deve ser avaliado, a partir do texto.

O artista, ao contrário das propostas do Centro Popular de Cultura³, considera o artesanato dentro de um tempo-espço em que seus artesãos estão inseridos historicamente, sem desconsiderá-los, sem esvaziar o sentido de sua produção, sem considerá-la “alienada”. Principalmente sem abstrair ou generalizar a produção artesanal. Isto lhe deu a possibilidade, de através de meios artesanais, reorganizar “objetos prontos” para o teatro. Flávio Império trabalhou sobre uma matéria existente, reorganizando seus atributos e enriquecendo os sentidos da imagem cênica. Neste sentido, Augusto Boal afirma que o cenógrafo trabalhava com sobras, com aquilo que se jogava no lixo: “Para a peça O Melhor Juiz, o Rei [...], ele transforma velhos tapetes e arreios de burro em roupas para nobre, um funil em armadura medieval e assim por diante” (BOAL, 1985).

A partir do procedimento acima citado, Flávio Império pôde explorar o conceito do “neutro teatral”, opondo-o ao “máximo teatral” (IMPÉRIO, 1963). Em qualquer tipo de mensagem teatral – épica, naturalista, psicológica, etc. – parte-se sempre dos “objetos reais” e é por “meio deles que se comunica” (IMPÉRIO, 1963). Este fato relaciona-se ao que se considera a unidade de aproximação ou distanciamento no teatro, isto é, entende-se “o ‘neutro’ como o mínimo desgaste, menor obstáculo, a identidade objeto-platéia” (IMPÉRIO, 1963). Em cena, vê-se que o artista aplicava estes conceitos dentro dos atributos que uma determinada sociedade e cultura davam aos objetos.

³ Foram estudados para esta análise textos de Carlos Estevam Martins (MARTINS, 1963, apud MOTA, 2008) e Ferreira Gullar (GULLAR, 1963, apud MOTA, 2008).

Os conceitos desenvolvidos no texto de Império vão além da ideia de “simplicidade”, ou de “pobreza” da imagem cênica, abrindo trilhas para o entendimento da exploração dos sentidos de um objeto em cena. A partir destes conceitos mostraremos alguns estudos de caso nos quais observa-se seus desdobramentos de maneiras diferentes na imagem cênica.

Em “Morte e Vida Severina” (1960)⁴ houve utilização de materiais simples e o desapego das grandes necessidades técnicas (procedimento que caracterizou as encenações do TBC). Império valeu-se no cenário, nos figurinos e nas expressivas máscaras, de tecidos de algodão e estopa engomados. Trazia um tipo de realismo cuja estética ficava em aberto. O espaço do palco era organizado simetricamente e ao centro, no plano de fundo havia projeções de slides com imagens que remetiam à realidade cotidiana das pessoas marginalizadas. Império utilizou tecido de fardo de algodão modificado por tingimento e cola no espaço e nos figurinos para “dar a aspereza do couro e a dureza e a secura do Nordeste” (SAIA, 2005: 109). As máscaras definiam o próprio flagelo, para elas novamente utilizou materiais como papel e cola. O uso do tecido desta maneira criou um novo referente na linguagem teatral na medida em que trazia a condição humana dos Severinos.

As fotografias de Benedito Lima de Toledo e Rubens Rodrigues dos Santos, projetadas ao fundo da cena, mostram a chegada flagelada de migrantes à cidade, com o sonho da prosperidade. Imagens que acrescidas ao uso dos materiais citados não gerou pela estética “miserabilista” no sentido de procurar um material pobre para se falar da miséria. Muito pelo contrário, a escolha do material criou sentidos e metáforas justapostos, um miserabilismo ligado à postura em relação ao material, ao posicionamento perante as condições de trabalho e ao compromisso didático da inclusão do espectador na obra (KOURY, 2003).

Em “Arena Conta Zumbi” (1965)⁵ destaca-se no texto o maniqueísmo, no qual os negros são bons e alegres e os brancos desprezíveis e cruéis. Com a encenação se inaugurou na companhia os estudos a respeito do herói positivo, cujo ápice foi alcançado em Arena Conta Tiradentes. Em Opinião⁶ e Zumbi foi um momento de fontes de identificação profunda entre público-platéia, na

4 De João Cabral de Melo Neto, dirigida por Clemente Portella no Teatro Natal (Sala Azul), São Paulo.

5 De Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Augusto Boal no Teatro de Arena, São Paulo.

6 Após a destruição do CPC (1964), alguns de seus integrantes se uniram para a formação de um grupo de arte de protesto, o Opinião, que, era o “melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época” (MOSTAÇO, 1982: 76). Não houve a formação de uma estrutura teatral sólida; as apresentações tinham um caráter de show musical. A autoria era coletiva, assinada por três autores Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Os intérpretes das músicas, apoiados em suas personalidades, assumiam a figura de personagens. Nara Leão, quem primeiro usou a calça Lee e camiseta no palco “carregava a ‘opinião’ do espetáculo: ‘se não tem carne eu compro um osso, se não tem água eu furo um poço, mas eu não mudo de opinião’” (LEÃO, apud MOSTAÇO, 1982: 77). Devido à Censura, as críticas políticas não eram muito claras.

qual havia uma espécie de circuito fechado, uma catarse purificadora englobava os dois em uma espécie de “ritual de protesto” (MOSTAÇO, 1982: 83). Em Zumbi, Flávio Império estava afastado do processo de criação, e, ao chegar, criticou o espetáculo. Evidencia-se na citação a priorização da busca pela empatia entre público e platéia, como se os mesmos tipos de pessoas estivessem em ambos os lados:

Quando eu cheguei estava pronto. [...] Eu não participei do Zumbi. Eu só vi o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava todo estruturado. E quando acabou eu morri de rir. Era uma coisa tão engraçada! Eu falei: ‘Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo’. [...] Eu mexi um pouco na estrutura do teatro para o Zumbi. E resolvi revestir o chão com um tapete caro e bem felpudo, um tapete de náilon, inclusive brilhante. Uma coisa cafona de turco rico. Porque eu achava que os pais de todos nós eram turcos ricos. [...] Era vermelho de propósito, de brincadeira. A roupa de todos eles era uma roupa que a pequena burguesia usava para ir às universidades: calça Lee e blusa de cor. [...] Ficou essa idéia de que a peça se passava como se fosse na sala de visitas de uma família burguesa e rica, contando a história do povo (IMPÉRIO, 1985).

“Os Inimigos” (1966)⁷ tomou uma forte carga simbólica para o grupo, pois alguns meses após a estréia, o Teatro Oficina sofreu um incêndio. Assim o uso do TBC, ganhou o sentido de “continuidade de trabalho” (IMPÉRIO, 1999:116). Por ocasião desta ocupação, Império visitou a rouparia do teatro, que já era um fantasma do que existira nos anos 1950. Apesar de seguir as diretrizes gerais das espacialidades do texto, Império apenas indicou os espaços internos e externos do texto sem construí-los de maneira realista naturalista. Tirou partido da realidade imediata, ao utilizar de maneira crítica a tradição cenográfica. Como em trabalhos anteriores o espaço é “aberto”, impossibilitando a sugestão da “quarta parede”. Neste caso os equipamentos cenotécnicos ficaram expostos e a divisão espacial era por meio de praticáveis. A utilização dos elementos cênicos do “velho teatro” e do painel pintado, representando a família imperial, fez um jogo sarcástico com a tradição. Relacionava-se ao texto na medida em que designava a decadência de uma classe e consequentemente de uma estética:

E tudo empoeirado, aos pedaços, triste porque eram máscaras mortas, falecidas. Pensamos então em usar aquelas roupas em nossos laboratórios de interpretação a fim de que emprestassem vida a um personagem que analogicamente seria reconstruído em cima daquilo como matéria-prima de improvisação. Enquanto isso, fiz uma documentação

7 De Maximo Gorki, dirigida por José Celso Martinez Corrêa no TBC, São Paulo.

fotográfica incrível tirada de revistas da época. Com uma coisa e outra fomos encontrando um roteiro arqueológico, não no sentido da reprodução, mas no sentido de ilusão possível da riqueza do czar em oposição à pobreza do soldado ou do general em relação à empregada [...] Esse processo que pôde contar com restos do Teatro Brasileiro de Comédia atingiu uma linguagem que em nenhum momento desapareceu o espaço que habitava. (IMPÉRIO, 1999, p.116).

Mais uma vez, nota-se as questões da “apropriação do real” e do trabalho de levantamento realizado por Império. A opulência do TBC foi a base para a concepção da cenografia e dos figurinos. Pode-se acrescentar a isto que aquilo que restara do TBC continha ainda a marca de um fazer artesanal rigoroso desenvolvido nos moldes europeus de uma companhia estável. Flávio Império, jamais produzira teatro assim. Em todas as produções até então, o que chamavam de rouparia, por exemplo, era um depósito de trapos que eram reaproveitados em outras peças, enquanto no TBC, os figurinos feitos com ótimos tecidos e com uma mão de obra especializada eram mantidos com etiquetas com o nome dos personagens que vestiram (IMPÉRIO, 1999). Por isso, “Os Inimigos” trouxe à tona, em várias escalas, a discussão sobre a morte, explorada por Gorki e também por Império frente às condições materiais que envolviam seu trabalho.

Em “Pano de Boca” (1976)⁸ houve a retomada do tema da transição ou da morte. A peça de autoria e direção de Fauzi Arap ganha a dimensão de re-ocupação de um espaço fechado e abandonado. Porém, agora o espaço ocupado era o Teatro Treze de Maio, que abrigara a desafiadora cenografia de Wladimir Cardoso e Victor Garcia em Cemitério de Automóveis (1968). Flávio Império propôs uma arena emergindo da terra e uma série de materiais, todos recolhidos de escolas de samba ou de outros teatros, que envolviam tanto o público como os atores. A ideia era mostrar um velho teatro “reaberto encima dos escombros”. Fazendo auto-referência não só ao conteúdo do texto, mas à própria história de desagregação dos grupos teatrais. Afirmando que isto era mais uma “verdade do que uma ficção” na qual a situação proposta pelo texto e pelo espaço passou a ser “uma espécie de documento do documento” (IMPÉRIO, 1999: 117).

Finaliza-se neste ponto o percurso pelas obras selecionadas para esta comunicação. Não visamos traçar um panorama geral das cenografias, mas vislumbrar pontos sobre o processo de criação do artista. Principalmente destacar pontos que reverberaram nas outras linguagens em que atuou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artistas aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- BOAL, Augusto. **Flávio Império, da Arte de Opinião até à cenografia coringa**. O Globo, Rio de Janeiro, 11 set. 1985 – 2º caderno, p. 3.
- FERRO, Sérgio. **Entrevista à Andreas Guimarães, Felipe Contier e Livia Loureiro**. São Paulo, 02 de junho de 2011. Disponível em: <www.vitruvius.com.br>.
- IMPÉRIO, Flávio. **Escritos dos cadernos de anotação**. Diversas datas. Acervo Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.
- _____. **Uma boa experiência**. Texto para o programa do espetáculo O Melhor Juiz, o Rei. Teatro de Arena, São Paulo, 1963. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.
- _____. **Transcrição de entrevista a Margo Milleret, 1985**. Entrevista realizada para elaboração do mestrado Teatro Arena and the Development of Brazil's National Theater. Universidade do Texas, 1986. Cujo áudio foi apresentado na palestra de Amélia Império Hamburger, ocorrida no dia 31 de agosto de 2004. In: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos. Realização Cia. Livre da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, 2004.
- _____. **Depoimentos**. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999, p.40-138.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (Org). **Flávio Império**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp, 1999..
- KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova**. São Carlos, 1999. Dissertação de mestrado da Escola de Engenharia de São Carlos da USP.
- _____. **Grupo Arquitetura Nova – Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro**. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo FAPESP, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Um interpretação da Cultura de Esquerda**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- ZEIN, Ruth Verde. **A década ausente. É preciso reconhecer a arquitetura brasileira dos anos 1960-70**. Periódico mensal publicado pelo site Vitruvius. Aquitexto, setembro de 2006. Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos> Acessado em: 21 jul. 2009.

IMAGENS



O MELHOR JUIZ, O REI (1963) de Lope de Vega | Direção: Augusto Boal | Local: Teatro de Arena | Na foto: Gianfrancesco Guarnieri (Pelaio), Alexandre Radová (camponês), Dina Sfat (camponesa), Arnaldo Weiss (carrasco), Abrahão Farc (D. Nunho), João José Pompeo (D. Tello), Isabel Ribeiro (Feliciano), Carlos Maurício Ferreira Lopes (soldado), Juca de Oliveira (Sancho) e Joanna Fomm (Elvira) | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: Cd-Rom Arena Conta Arena 50 anos, 2004.



MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Na foto: Walmor Chagas (Severino), Queber Macedo, Assunta Perez, Dudú Barreto Leite, Solano Ribeiro, Benjamin Cattán Renato Bruno (coro) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



MORTE E VIDA SEVERINA (1960) de João Cabral de Melo Neto | Direção: Clemente Portella | Produção: Teatro Experimental Cacilda Becker, SP | Local: Teatro Natal, sala azul, SP | Material para estudo e slides. Desembarque na Estação do Norte | Foto: Benedito Lima de Toledo | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



ARENA CONTA ZUMBI (1965) de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri | Direção: Augusto Boal | Produção e local: Teatro de Arena, SP | Na foto: elenco | Fonte: Arquivo SCFI – Cd-Rom Arena Conta Arena 50 Anos, 2004.



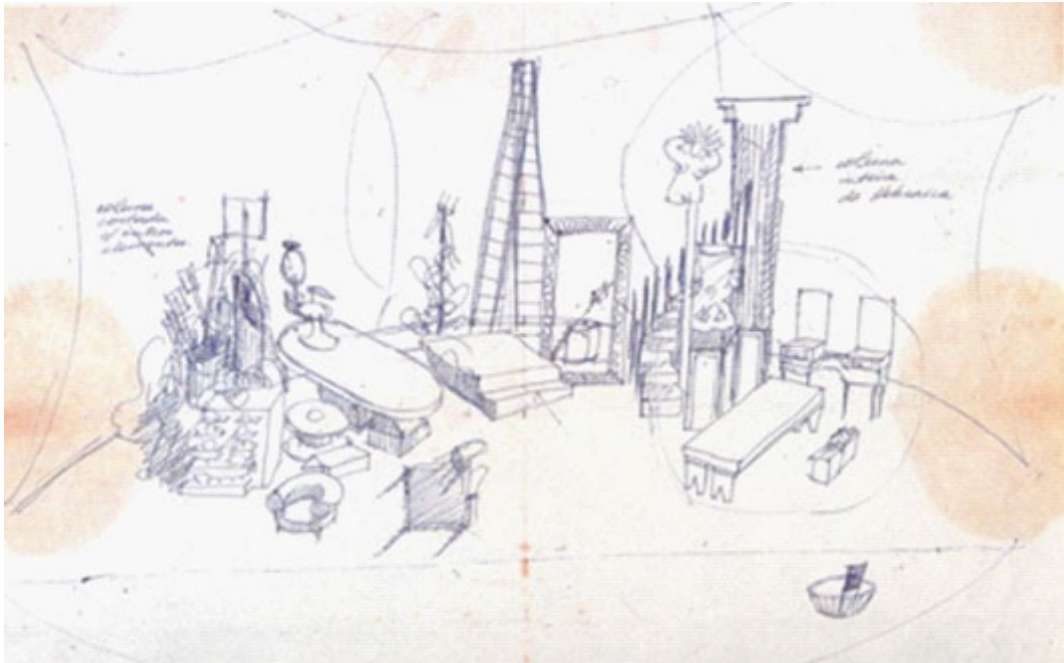
OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Acima: elenco da peça | Abaixo: Célia Helena (Tatiana), Beatriz Segall (Kleopátra) | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



OS INIMIGOS (1966) de Máximo Gorki | Direção: José Celso M. Corrêa | Produção: Teatro Oficina | Local: TBC, SP | Na foto: Beatriz Segall (Kleopátra) e ao fundo o painel citado na página anterior | Foto: Fredi Kleemann – Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap | Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Na foto: Ademair Rodrigues (Pedro), Joao Signorelli (Marco), Clemente Viscaino (Tasso) | Foto: Djalma Limongi Batista | Arquivo Multimeios / IDART | Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.



PANO DE BOCA (1976) de Fauzi Arap | Direção: Fauzi Arap Produção: Bene Mendes | Local: Teatro 13 de Maio, SP | Desenhos do projeto para o cenário| Arquivo SCFI| Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999.

A INSTALAÇÃO E A EXPOSIÇÃO: RELAÇÕES ENTRE O ESPAÇO-TEMPO DE EXPOSIÇÃO E A CURADORIA

Luciana Bosco e Silva^{1*}

“Esse recinto particularmente recluso é uma espécie de anti-recinto, ultra-recinto ou recinto ideal onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo.” Thomas McEvelley

A Instalação, assim como seus antecessores os ambientes e *Environments* não tiveram um acesso simples e tranquilo aos espaços consagrados dos museus. Em seu caminho de arte marginal à arte institucionalizada houve alguns tropeços. No entanto a entrada da Instalação nos prestigiados espaços museológicos se deu no fim dos anos 1960, em resultado da pressão da comunidade artística que se formava à época.

No momento em que surgiram tanto os *Environments* quanto as Instalações, tinham em sua natureza essencialmente efêmera, uma forma de protesto em relação a toda forma de poder, e o poder dos museus e das instituições de arte, em especial as ditas tradicionais, estavam incluídos. Criar uma arte questionadora como forma de protesto foi uma prática bastante comum tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e no Brasil.

O fato dos museus terem a política, por vezes não dita, de ser um local onde não se come, não se fala e, o pior para os artistas não se toca, era algo que os artistas queriam que fosse revisito. As obras produzidas por artistas que faziam *Environments*, *Land Art*, Intervenções Urbanas e Instalações eram para ser manuseadas; ter uma relação real com o expectador, ser, de fato, experimentadas. E, para isso os museus precisavam mudar sua postura em relação às suas exposições.

As primeiras exposições em museus de renome de Instalações aconteceram em Nova Iorque no ano de 1969. A primeira, que não foi uma exposição exclusivamente de Instalações, mas que lidava com obras produzidas *in loco*, com propostas de obras *in situ*, assim como obras efêmeras que não permaneceram até o fim do período da exposição, aconteceu no Whitney Museum of American Art, na primavera de 1969. O museu tinha acabado de contratar uma dupla de jovens

¹ * Universidade Federal de Viçosa – Professor Adjunto I - Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Doutora em Arte pela EBA-UFMG com bolsa da CAPES.

curadores, Marcia Tucker e James Monte, os quais propuseram a mostra, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*.

Essa exposição ficou caracterizada tanto por sua coragem elogiada pela crítica de Emily Wasserman para a revista *Artforum* quanto por críticas pesadas dos demais críticos. Os curadores e a direção do museu, por sua vez, se depararam com uma situação inédita, que foi não ter como escolher as obras com antecedência. Já que as obras, em sua grande maioria foram criadas para a exposição, algumas tiveram sua produção final *in loco*; ou seja, o processo tradicional de curadoria que é ver as obras, escolhê-las e depois expô-las não foi viável nessa exposição, o que trazia grande risco para os curadores e para o museu.

Obras como a de Rafael Ferrer, que expôs *Ice*, uma obra feita de blocos de gelo na rampa que levavam à porta principal do museu e que derreteu completamente em menos de 73 horas, foram alvo de críticas pesadas. O maior problema dos críticos em relação a esse tipo de obra não era necessariamente o fato de que as obras eram efêmeras, mas que elas se opunham totalmente ao que eles acreditavam ser um objeto de arte.

Anti-Illusion foi uma das primeiras exposições em museus, que permitiam ao espectador experimentar as obras, realmente se relacionar com elas. A partir daí, a postura tradicional, onde se reza a máxima de que em um museu nada pode ser tocado, apenas admirado, começa a mudar, lentamente, mas ainda assim, passamos a ter várias exposições onde, a relação com a obra é, não só permitida, mas incentivada.

No entanto, a primeira exposição dedicada exclusivamente às Instalações ocorreu no MoMA – Museum of Modern Art – em Nova Iorque, de 30 de dezembro de 1969 a 1º de março de 1970. A exposição *Spaces* foi idealizada pela jovem curadora do museu à época, Jennifer Lincht. Segundo a própria curadora, uma das razões pela qual a exposição, de fato aconteceu, foi pela pressão exercida pelos artistas em relação ao MoMA e sua postura rígida até então às obras efêmeras fosse modificada e que passassem a permitir a participação do espectador.

Esse foi um período onde a pressão de vários grupos, representado várias correntes era ativa. (The Art Workers' Coalition, que era um *lobby* poderoso, já ... havia sido formado) Pressão por fontes vocais (importantes) na comunidade artística foi provavelmente um fator significativo que me permitiram fazer uma exposição que rompia com as práticas tradicionais no MoMA e que foi orientada pelos artistas. (LICHT, J. In: REISS, J.H., 1999: 87-88)

A exposição *Spaces* foi um teste à flexibilidade do museu, em todas suas instâncias. Já que a proposta principal da exposição era a exibição de obras *in situ*. Por esse motivo, assim como ocorrido anteriormente no Whitney Museum, tanto a curadoria quanto a direção do museu não tinham como ver as obras antes, para fazer uma seleção das obras que gostariam de mostrar na exposição. As obras foram criadas para a exposição e só poderiam ser vistas pouco antes de sua abertura para o público, gerando assim um risco, o qual o MoMA resolveu assumir.

Em *Spaces* parte das obras foi concebida tendo em vista a participação do espectador, criando assim um novo paradigma dentro da tradição do museu, onde os funcionários estavam acostumados a dar a instrução de “por favor, não toque nas obras”. A ideia de obra com concepção espacial fazia parte da proposta da mostra, como bem sugere seu nome: *Spaces*. A experiência espaço-temporal vivenciada pelos espectadores/experimentadores, era uma das características da exposição, fazendo inclusive parte de sua propaganda: “Nesta exposição você não observa o que o artista fez, você o experimenta. Você, na verdade, entra no trabalho de arte.” (In: REISS, J.H, 1999: 96)

Em *Spaces*, o museu teve que modificar sua forma de interagir com os visitantes. Além do já mencionado acima, a arte é para ser experimentada; o museu tinha que passar a ter uma postura de relaxamento em relação ao comportamento dos espectadores de forma geral. Os funcionários foram instruídos a permitir que os espectadores se sentassem, ou mesmo, deitassem no chão do espaço expositivo, de forma a permitir uma maior interação com a obra. Esse tipo de atitude era totalmente inédita na história do MoMA, e, de certa forma fez com que a visão que o público de forma geral têm do museu se tornasse mais amigável. O museu passou a ser um lugar mais acessível, pelo olhar do visitante.

No entanto, mesmo a exposição *Spaces* tendo sido um evento memorável, a grande maioria das exposições de Instalações nas décadas de 1960 e 1970 acontecia em espaços alternativos.

A ideia de instalação começou, até onde eu sei, em espaços alternativos, porque a ousadia do Minimalismo era um ímpeto a isso, porque as pessoas estavam fazendo coisas grandiosas e elas estavam fazendo coisas que de certa forma não precisavam de uma galeria. E então, houve uma variedade de necessidades que envolviam o abuso do espaço... E houve uma tremenda onda para fora das galerias, que tinha a ver com uma impaciência e exaustão quanto ao confinamento das galerias e a falta de permissão dentro delas. E a galeria, enquanto local comercial foi rejeitada de várias formas e isso levou

à ideia de instalação, como nos a conhecemos. E, eu acho que paralelamente ajudou o crescimento de instituições não oficiais. (IRELAND, P., In: REISS, J.H., 1999: 111)

A abertura de espaços alternativos de arte aconteceu em larga escala nos anos 1970. Na cidade de Nova Iorque, isso aconteceu em especial na região do SoHo. Os espaços alternativos, ao contrário das galerias não tinham como propósito vender arte, mas sim, expor arte. E, como esses espaços, ao contrário dos museus não tinham acervo, eles ficaram livres de manter uma relação entre suas exposições e um acervo pré-existente. Outro aspecto importante desses espaços alternativos é que eles estavam livres da aura sacra, tão presente nos museus. Ao apresentar uma obra rude, ou grosseira os artistas não estavam, de forma alguma, cometendo um sacrilégio em relação ao espaço sacro instalado, como poderia acontecer em um museu. Através desses espaços, se deu o florescimento da Instalação em *site specific*, assim como obra efêmera.

Uma lista parcial dos espaços alternativos que abriram em Nova Iorque no começo dos anos 1970 inclui a 112 Greene Street em 1971; The Institute for Art and Urban Resources em 1972; a Clocktower Gallery e Artists Space em 1973; e o PS1 em 1976. Os espaços alternativos eventualmente se tornaram oficiais, de sua forma, perdendo parte de seu *status* radical no processo. (REISS, J.H., 1999: 112)

O PS1 foi inaugurado, em 1976, com a exposição *Rooms*, um espaço alternativo de proporções grandiosas em Nova Iorque. Ocupando uma antiga escola pública, o PS1, localizado em Long Island City, fora de Manhattan. Alanna Heiss foi quem abriu este espaço e o dirigiu por muitos anos. Quando da abertura de *Rooms*, primeira exposição no PS1, Alanna Heiss escreveu no catálogo:

Rooms (PS1) representa uma tentativa de lidar com o problema. A maioria dos museus e galerias são idealizados para apresentar obras de arte; objetos feitos e elaborados em outro local para serem expostos em um ambiente relativamente neutro. Mas muitos dos artistas atuais não produzem obras de arte autônomas; não querem e não tentam isso. Nem, estão interessados, em sua grande maioria, em espaços neutros. Pelo contrário, seu trabalho inclui o espaço em si: abraçando-o, usando-o. O espaço expositivo tornou-se não a moldura mas material. E isso torna difícil a exposição....

A arte muda. As formas de expô-la devem mudar também. (HEISS, A. In: REISS, J.H., 1999: 126)

A linha condutora de várias exposições no PS1, mesmo no caso de *Rooms* era o *in situ*. Ou seja, as obras dialogavam com o espaço, quando não o utilizavam como parte integrante da

mesma. Além disso, a participação dos espectadores não era apenas permitida, mas incentivada quando era essa a proposta do artista expondo.

Nos anos 1990 a Instalação tem uma retomada, mas desta vez como obra em locais “oficiais”. Tanto as Bienais de Veneza, em 1990, quanto a Documente de 1990 e a Bienal de São Paulo, em 1994, foram palco de exposição de várias Instalações, algumas inclusive obras efêmeras, com a obra de Valeska Soares, *Sem título*, a qual se auto finda ao longo do período expositivo.

A institucionalização tem tido um efeito significativo nas instalações. Não surpreendentemente, quando a instalação se torna domínio dos museus tradicionais, elas perdem parte de seu caráter extremo. Isto não detêm os artistas de quererem apresentar suas instalações em museus. Instalação é uma forma de apresentação que precisa do espaço público em ordem de efetivamente existir, e, os museus são a maior forma de validação em espaços públicos. Como disse Illya Kabakov, “Os espaços alternativos (Documenta) não são o maior nível da arte....como os museus o são, e, apresentar uma instalação no espaço sagrado do museu faz da instalação algo sagrado também. (REISS, J.H., 1999: 137-138)

Em 1991, o espaço sagrado do MoMA, faz pela segunda vez uma exposição dedicada à Instalação, *Dislocations*. Mais uma vez, o museu ao convidar os artistas solicitou que eles produzissem instalações especialmente para esta exposição. No entanto, nem todas as obras eram efêmeras.

Esta é uma das razões pelas quais os museus apresentam instalações: para demonstrar que existe uma relação real entre a instituição e a comunidade artística. Se um artista fez um trabalho especialmente para o museu, a cooperação entre as duas partes envolvidas está implícita. (REISS, J.H., 1999: 143)

Ao patrocinar as exposições de Instalações os museus passaram, de certa forma, a influenciá-las. Os materiais utilizados passaram a ser mais nobres, e, a apresentação da obra passou a ser mais bem acabada, com uma construção formal mais definida. As Instalações passaram então, a serem obras caras, e, mais do que isso, parecerem caras, até por sua escala. Com essa nova realidade, o patrocínio por trás da montagem de Instalações passou a ser uma constante.

Assim como o MoMA, o Jewish Museum, também em Nova Iorque apresentou em 1993, uma exposição intitulada *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*. Esta exposição teve a curadoria de Susan Tumarkin, que tinha como sua assistente de curadoria Julie H. Reiss. Assim como na exposição do MoMA, as obras apresentadas nesta exposição foram criadas especialmente

para ela. Vários artistas tinham solicitado espaços reservados para a elaboração de sua obra, no entanto, com a exceção de Ilya Kabakov, os ambientes funcionavam praticamente como passagem para o ambiente seguinte, desenho tradicional das galerias em museus.

As obras, como um todo, dialogavam com o museu. Sendo o mesmo um museu judaico, várias das obras tinham referências às tradições judaicas. Exemplo disso foi a obra de Christian Boltanski, *Museum of the Bar Mitzvah*. Nessa Instalação, o espaço estava repleto de objetos à tradição norte-americana do bar mitzvah, além de várias fotos desse tipo de celebração.

O que ficou evidente, no entanto, nesta exposição é como a participação do curador tinha passado a ser essencialmente ativa na produção das Instalações. Na obra do próprio Boltanski, os objetos expostos, as molduras das fotos, e, a própria definição de como os objetos seriam expostos, foi deixado por parte do artista, a cargo da curadoria. Isto colocava o curador, de certa forma, como coautor da obra. Assim, ao deixar parte da produção de seu trabalho por conta da curadoria, o artista, dividiu com a curadoria, e dessa forma, com a Instituição, não só a autoria, mas a responsabilidade sobre a obra.

Os níveis de envolvimento da curadoria, ao se apresentar uma Instalação podem ser distintos. Eles começam pelo convite ao artista, que muitas vezes é convidado a criar uma obra sobre determinado tema, ou que se relacione com um espaço específico. Podem perpassar pelas limitações impostas pela curadoria em relação à materiais e ao acesso do público à obra, no caso de risco de acidentes, ou simplesmente porque não faz parte da política do espaço; e, pode chegar ao real envolvimento com a obra, como foi o caso da relação entre a curadoria com a obra de Boltanski.

No entanto, essa participação da curadoria é velada, não é mencionada como sendo algo ativo, nesta ou naquela obra. O curador aparece sempre como o idealizador da mostra como um todo. Temos inclusive casos de mostras, onde a temática dela em si e o conjunto das obras que representavam a visão da curadoria foi mais celebrada do que as próprias obras individualmente.

A responsabilidade na montagem de uma exposição é imensa, sendo ela de arte pré-histórica ou moderna, mas, em arte contemporânea pode-se efetivamente mudar a obra dependendo da forma como a mesma é exposta. Isso faz parte da vivência da própria arte contemporânea, e os mundos vários que ela nos abre.

Dentre os vários suportes da arte, inclusive, aqueles ligados à arte-tecnologia, e que constituem a arte contemporânea, a Instalação, permite a maior liberdade de expressão. Além da Instalação como obra de galeria, de museu, de ambiente fechado, coloca-se aqui, a possibilidade da Instalação no espaço público, a Instalação dentro de preceitos virtuais, a própria experimentação da Instalação como interferência em ambientes, seja ele fechado, natural, artificial e mesmo virtual, trazendo possibilidades infinitas de criação e de recriação dependendo de onde e como é apresentada, desenvolvendo um novo diálogo a cada nova montagem.

A Instalação se coloca como mais que um suporte, uma poética, que pode ser reescrita indefinidamente e infinitamente, sendo passageira e ao mesmo tempo sendo sempre recriável, seja pelo artista, pelo curador, ou pela própria interação com o espectador; permitindo-nos sempre nova experimentação sensorial. A Instalação inaugura assim, novos mundos, os quais são vivenciados em espaço e tempo específicos, de forma efêmera, passageira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HEISS, A. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- IRELAND, P. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- LICHT, J. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. New York, Prestel, 2003.

O SERMÃO DA MONTANHA DO “PINTOR DOS OPERÁRIOS”: NARRATIVAS HISTÓRICAS POSSÍVEIS ACERCA DA ARTE-MURAL DE EUGÊNIO DE PROENÇA SIGAUD EM JACAREZINHO-PR NOS ANOS 1950

Luciana de Fátima Marinho Evangelista¹

A construção e o embelezamento de uma grandiosa catedral diocesana marcaram os anos 40 e 50 da pequena cidade de Jacarezinho, localizada no nordeste do Paraná. Nela, foram realizadas 600m² de arte mural sob a autoria de Eugênio Proença Sigaud, o mesmo também fez intervenções na arquitetura inicialmente projetada por Benedito Calixto Netto. Para nós, a arte nessa igreja pode dizer sobre si, mas também sobre as culturas, sociabilidades e costumes do período no qual foi produzida. Principalmente porque as pinturas murais de Eugênio de Proença Sigaud, são um valioso registro sobre o olhar do artista para essa cidade nos anos de 1950, pois seu trabalho guarda a particularidade de trazer os próprios cidadãos para representar as personagens bíblicas, por exemplo, identificamos coroinhas, prefeito, pedreiros, freiras e centenas de outros nelas representados junto a famosas e polêmicas personalidades como Marx, Lênin e o Papa Pio XII.

Contudo, neste artigo, abordaremos apenas um dos 43 painéis, denominado “O Sermão da Montanha”, o qual se refere a uma passagem bíblica, sob a mesma denominação do afresco acima, que abre o Novo Testamento por Mateus (5, 1-48). Muito provavelmente o painel *O Sermão da Montanha* seja um dos mais polêmicos para a comunidade letrada de Jacarezinho no período em que foi pintado, afinal estaria nele retratado Karl Marx, aquele que, ao lado de Engels, decretou a morte da religião e da Igreja, já que seria a religião, para o materialismo dialético, a excrescência da história (Manoel, 2004). Por outro lado, essa polêmica dessa representação é alimentada pelas divergências filosóficas entre o pintor, Eugênio, e o encomendador da obra, seu irmão Dom Geraldo de Proença Sigaud. O primeiro era um artista comunista, ateu; enquanto o bispo era um representante da ala ultraconservadora do catolicismo brasileiro, foi co-fundador nacional da TFP (Tradição, Família e Propriedade) e, também, um anticomunista mordaz anticomunista. Se o alto clero da Igreja Católica no Brasil tomou conhecimento da existência desse mural na catedral de Jacarezinho não sabemos, mas é possível que os conflitos já existentes entre os dois irmãos tenha se acirrado em razão destas figuras representantes do marxismo que são expostas nos murais.

¹ Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, bolsista CAPES, sob orientação de Zuleide Casagrande de Paula

Esse pressuposto – a presença de Marx nas pinturas de Jacarezinho consta não apenas no plano do imaginário local, mas ainda foi identificado na reportagem do jornal *Gazeta do Povo*, que se intitula *Por quem os sinos dobram*, é relatado:

No painel da Capela do Santuário, por exemplo, o Jesus do Sermão da Montanha é caracterizado por um pedreiro, que se chamava Ernani. No quadro, aparece ainda o então ajudante Waldetaro Dias (retratado cinco vezes) e o próprio Sigaud ao lado (quem diria...) de Karl Marx e Lênin, representantes máximos do comunismo (NICOLATO, 1999, p. 5).

Seriam desse modo Karl MARX – com a popular barba, pele² mais clara que a maioria das demais personagens retratadas na pintura, o que indicaria um europeu analisando uma sociedade tropical. LÊNIN – igualmente com a pele mais clara, e ainda, com o queixo prolongado e traços que lembram um cavanhaque e, por fim, calvície, características marcantes da figura de Lênin. E por último SIGAUD, tal sequência, indicaria uma possível posição política do artista: marxista-leninista. Para Rubim (2007), está postura foi muito difundida na época, pois, ao discutir o marxismo brasileiro pelo viés cultural/intelectual, aponta como os marxistas agiam, inclusive na representação artística no Brasil. O autor descreve que “o marxismo que desembarca e toma forma no Brasil, principalmente a partir dos anos de 1940, enquadra-se nitidamente no ‘marxismo-leninismo’ desenvolvido a partir de Stálin” (p. 461).

Justamente na década de 1940, no exato mês de outubro de 1945, Sigaud, junto integrante do Grupo Portinari, junto a outros artistas participou da Exposição Artistas Plásticos ao Partido Comunista. O biógrafo e amigo de Eugênio revela uma declaração datilografada por Sigaud em 1975 na qual o pintor afirma que:

Militei até mesmo depois de 1945, contudo, aquela exposição do Partido foi o maior evento, sem dúvida, e que representou a força social da arte que vinha sido executada por mim: Eu retrato até hoje a miséria da classe inferior, minha pintura é da linha Socialista, como pode ser observado não mudei muito de lá para cá (Sigaud apud Gonçalves, 1981, p. 51).

A arte de Sigaud nunca foi ingênua ou descompromissada, evidenciamos as ponderações feitas por esse pintor em 1978 ao crítico de arte Frederico Moraes remontadas no livro “Núcleo Bernadelli: a arte brasileira nos anos 30 e 40”:

2 Conforme Fresca (2004), mesmo pós abolição vieram muitos negros para a região para trabalhar nas fazendas de café, o que proporcionou uma miscigenação entre os habitantes da cidade.

Em depoimento que me deu, afirmou: “Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental. Antes, em 1972, já declarara: “minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do operário, este trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria (MORAIS, 1982, p. 89).

Nessas duas últimas citações, o pintor ainda se assume comunista nos fins da década de 70 e ressalta que a sua arte é a manifestação dessa posição política, que a sua arte está voltada para o homem do trabalho, o trabalhador humilde e explorado pelo capitalismo. Em suas palavras seu ofício consistiria em uma arte socialista. Essas declarações são importantes de serem destacadas porque nelas Sigaud se mostra adepto do pensamento comunista mesmo após as denúncias das práticas repressivas, intolerantes e abusivas do poder Stalinista na URSS.

Outra ponderação a ser feita a respeito da declaração de Sigaud a Frederico de Moraes é sobre sua afirmação de que seria a liberdade de criação, é um fator fundamental para o trabalho artístico. Poderemos, portanto, considerar que essa postura política frente a sua pintura e de vê-la como profundamente política, eram de conhecimento de seu irmão D. Geraldo e deve ter sido argumentado pelo pintor junto ao bispo. Diante do fato de essas pinturas com cunho político tão exacerbado terem sido realizadas na catedral com o acompanhamento do bispo Sigaud; e, de ter sido efetivado um projeto de pintura nas dimensões que este alcançou, encontramos no trabalho do mencionado pintor, as características a respeito das quais trata Baxandall, ao referir-se a intenção de qualquer artista na propositura de um projeto.

Podemos pensar a obra artística na catedral como fruto de uma profunda negociação entre os irmãos Sigaud. Sendo assim, temos, por um lado, aquele que encomenda uma pintura (o bispo) e do outro lado aquele que a executa (o pintor), ambos eram sujeitos inquietos e que se preocupavam com as questões sociais. Todavia, pensavam em tais questões a partir de concepções muito distintas: Geraldo se pautava no cristianismo, enquanto Eugênio se inspirava no marxismo.

Para muitos pensadores, seria, na Ideologia Alemã, o nascimento do Materialismo Histórico, corrente de pensamento que defendia a reviravolta do sistema hegeliano, ou idealista, já que os primeiros defendiam ser o homem, com suas produções materiais (num movimento dialético) o

ponto de partida da História: é o homem e suas condições materiais de vida, e não a Idéia, como propunha Hegel.

Segundo Rouanet, em “Religião: Esquecimento da Política”, Marx é um herdeiro direto da tradição do Iluminismo clássico, assim definida por ele:

Os padres eram aliados dos tiranos, contribuindo para manter o povo em estado de minoridade intelectual, o que o desqualificava para ser um ator político competente. Não há política sem aptidão para a política, e um povo imbecilizado por séculos de obscurantismo eclesiástico não podia nem pensar nem agir politicamente. A palavra de ordem de Voltaire – *écrasez l'infame* – resume o grande combate do Iluminismo contra as forças que tutelavam a razão, impedindo o homem de constituir seu próprio destino. Kant transpõe a mesma idéia na forma só aparentemente menos belicosa de um verso de Horácio: *sapere aude*, ousa fazer uso de tua razão. Para ele, a censura religiosa inibia o entendimento, e com isso paralisava a capacidade política (ROUANET, 2007, p. 147).

Em outras palavras, o autor recorre aos pensadores iluministas, e posteriormente a Freud, para historicizar a teoria de Marx sobre a religião. Dessa forma, Marx não compartilhava da visão freudiana de que a religião seria uma ilusão necessária para o convívio - posto que Freud a via como um freio da violência humana, para o primeiro (Marx), a religião sustentava a desigualdade social por não permitir o indivíduo oprimido se perceba como tal e, conseqüentemente, lute pela transformação dessa condição.

Evidentemente que todas essas críticas direcionadas à religião, resultaram num movimento reacionário. Inclusive, conforme alerta Manoel:

Não se brinca impunemente com a história! Quando uma instituição de idade vinte vezes secular, como é o caso da Igreja católica, seguida por milhões de fiéis e respeitada até pelos seus inimigos e adversários, quando uma instituição como essa anuncia a sua doutrina, e mais, quando desenvolve uma vasta ação política em âmbito mundial para consolidar esses preceitos doutrinatórios, ela arrasta consigo forças incomensuráveis, provoca jogos de poder e desencadeia envolvimento que nem sempre pode controlar sequer prever os resultados (MANOEL, 2004, p. 133).

Pois foi um verdadeiro abalo sociopolítico que, com sua “força incomensurável”, a Cúria do Vaticano provocou, a partir do século XIX, ao pronunciar sua rejeição à consolidação da sociedade capitalista no mundo Moderno – rejeição esta mergulhada em um indisfarçável saudosismo ao Mundo Medieval – como também reação ao racionalismo e aos ideais liberais, enfatizando o *centralismo* na pessoa do Papa e a condenação ao capitalismo e ao comunismo.

Essa contraposição Cristianismo X Comunismo poderia ser verificada no encontro dos irmãos Sigaud, tanto que uma esclarecedora declaração a esse respeito é encontrada no livro de Gonçalves (1981): um trecho da carta de Geraldo Sigaud ao seu irmão comunista, de 1935:

[...] Seja Deus o fundamento granítico de teu futuro, tua fé e argamassa de teu lar... Não empunhe o facho da anarquia, nem a hipócrita bandeira dos direitos do operariado. O operariado tem direitos sagrados. São espezinhados por muitos Capitalistas, mas não é esse bando de demagogos de casaca, nem esse outro de incendiários que hão de levantar o operariado [...] (SIGAUD, G. IN: GONÇALVES, 1981, p. 52).

É possível entender por essa carta que o Sigaud bispo recriminava seu irmão pintor e o chamava de incendiário. Contudo convidou-o a realizar as pinturas na catedral onde era o responsável. Se há nesse convite uma incoerência aparente, ela é superada por essa ação. O convite trás implícita a admiração do religioso pelo pintor e a tentativa de fazer o pintor refletir sobre suas ações. Contudo essas ponderações possam beirar a conjecturas – já que tivemos acesso a nenhum documento que expressasse o que pensavam ambos sobre esse período de convivência em Jacarezinho – são reflexões a partir da documentação já exposta nesse trabalho.

Há de se considerar que seria uma atitude altamente provocativa, por parte do pintor, retratar Karl Marx na Catedral Jacarezinhense, mas a fonte que nos traz esse pressuposto – a reportagem já mencionada “Por quem os sinos dobram” – ganha maior credibilidade por contar com o depoimento de Waldetaro Dias, auxiliar de E. P. Sigaud na produção artística da catedral. Recorremos mais uma vez ao relato do Américo Felício Assis. Quando indagado sobre as pessoas presentes nesse afresco, o professor nos diz:

Na parte da capela santíssima tem uma figura, uma pintura lateral também, ali retrata um senhor idoso com um cajado na mão, na época ele era muito, era carismático aqui em Jacarezinho chamava José Adão. Morava no Asilo São Vicente, era carismático. A cidade inteira gostava dele. Ele tinha como característica: o cajado que ele impunha na mão. Esse cajado sumiu também, eu fui atrás dele e não consegui. Eu queria um pra mim, pois eu já to ficando idoso e eu to precisando de um cajado... Mas eu não consegui o cajado, sabe que no asilo foi feito lenha, que era um cajado enorme. Então ali também ta retratado algumas figuras, na época tinha o José Waldetáres, era um moço que ele tinha o dom da pintura também. E como Dr. Eugênio soube que ele tinha o dom da pintura também, convidou ele pra auxiliar na pintura secundária. (ASSIS, 23 de setembro de 2011)

Como o leitor pode perceber, com a entrevista não temos evidenciada a presença de Marx, entretanto, há a confirmação da presença de Waldetaro e a identificação de outro personagem: José Adão. Diante dessa lacuna, buscamos alternativas que dialogassem com os dados trazidos pela reportagem fizemos uma visita ao Palácio Episcopal de Jacarezinho, obtivemos a mesma constatação, nada há, segundo nos informaram, sobre Eugênio de Sigaud lá, boa parte da documentação, de teor pessoal, Dom Geraldo levou consigo quando transferido para Diamantina em 1961.

Recorremos ainda, a uma terceira fonte para analisarmos o painel *O Sermão da Montanha*, desta vez quem contribui para nossa pesquisa foi Arthur Luís Pascoal, professor aposentado e membro leigo da comunidade eclesial jacarezinhense, que se lembrou apenas da figura de José Adão, e nos narra:

aquele senhor, de cor negra, corcunda, com um cajado na mão. Eu o conheci pessoalmente. José Adão, homem santo, que, aos domingos, após a missa, saía com aquele cajado, de pés no chão, a percorrer os sítios e fazendas, para ensinar o catecismo às crianças. Nunca vi tamanha dedicação como a daquele homem. Hoje, com saúde, sem nenhum defeito físico, com carro à disposição, não encontro ninguém que faz o que fazia o santo José Adão (PASCOAL, 20 de setembro de 2011).

Tais palavras sobre a figura de José Adão, somadas à definição de Américo, acima descrita: “ele era muito carismático”, remete-nos ao tema das pinturas aqui analisadas, visto que o Sermão da Montanha ficou conhecido como um sistema de valores éticos e morais cristãos. Muito provavelmente, saltaram aos olhos de Sigaud “tamanha dedicação”, conforme nos elucida o senhor Arthur, tanto isso é verificável que a figura de primeiro plano e, portanto, de maior destaque da pintura-mural é o personagem afrodescendente, identificado e nominado, por nossas testemunhas, de José Adão.

Podemos observar, ainda na composição das imagens do *Sermão da Montanha* que nem todas as figuras dialogam com o Cristo. A direita do observador, temos os sujeitos melhores trajados e que não se direcionam nem no olhar, nem corporeamente à Cristo, até porque o sermão não é orientado para eles e sim para os pobres em espírito, aos mansos, aos que choram, têm fome... É para eles que o carpinteiro de milênios atrás – aqui caracterizado como um Pedreiro Ernani – fala aos homens a sua semelhança e de ofício simples, desprovidos de bens materiais e de sofrimento. Tanto que as figuras que claramente se direcionam a fala do Messias, são aquelas de indumentárias simples, algumas sentadas no chão e em sua maioria de origem negra.

Neste cenário, é retratado também o discípulo de Sigaud: Waldetaro, o mesmo recebe uma posição de destaque no quadro, próximo a José Adão e indivíduos sentados a contemplar os ensinamentos do Salvador, no entanto, sua postura não é contemplativa e nem se pode certificar se seu olhar se direciona a “Ernani” ou a “Marx”. Sua posição é ereta, distinta da de José Adão, corcunda.

A posição de Karl Marx como a de seus seguidores (Lênin e Sigaud), por outro lado, é a de quem observa, observa não a Cristo, e sim seus discípulos fazendo uso desse “narcótico” – a religião, que através dos instrumentos ideológicos impede que o oprimido aceite essa condição, afinal, no Reino dos Céus serão recompensados. E, possivelmente, a postura de Waldetaro neste painel, mais voltado para Marx, indique a forma como Sigaud o percebia: um indivíduo inserido num espaço social, do qual “não fazia parte”, um jovem com potencial artístico, habitante de uma cidade interiorana, como características católicas fervorosas. Essa análise se pauta no fato de Waldetaro ter se tornado um pintor conhecido no Paraná.

Para realizar esta análise, procuramos seguir a orientação de Baxandall (2006), no modo como estabelece a inferência crítica em interpretação de pinturas, pois não consistiu em uma interpretação que perpassasse o plano psicológico do artista e sim que retomasse aspectos históricos e individuais que assistem ao entendimento da obra de Sigaud, que induzem a sua “trajetória do pensamento” e culminam na pintura em si, para, desse modo, poder vislumbrar uma compreensão histórica das pinturas tanto individualmente como no contexto em que se inserem. Esse autor nos acompanhou no desenvolvimento do texto na medida em que estabelecemos relações entre o que vemos nas pinturas de E. P. Sigaud e o mundo social do artista. Assim, procuramos construir, ao longo do trabalho, uma narrativa histórica sobre o urbano, através da arte, sem perdermos de vista que tal operação historiográfica é convencionalizada a partir de critérios estabelecidos por nós, e que jamais alcançarão as reais intenções do pintor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

FRESCA, Tania Maria. **A rede urbana do norte do Paraná**. Londrina-PR: Eduel, 2004.

GONÇALVES, Luís Felipe. **Sigaud: o pintor dos operários**. [Rio de Janeiro].: Edibrás, 1981. MANOEL, Ivan. **O Pêndulo da história: tempo e eternidade no pensamento católico (1800-1960)**. Maringá-Pr: Eduem, 2004.

MORAIS, Frederico. **Núcleo Bernadelli: arte brasileira nos anos 30 e 40**. Rio de Janeiro. Pinakothke, 1982.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Religião: Esquecimento da Política?* IN: NOVAES, Adauto (org). O esquecimento da política. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil**. IN: MORAES, João Quartim de. (org). História do Marxismo no Brasil: Teorias e interpretações.

ENTREVISTAS:

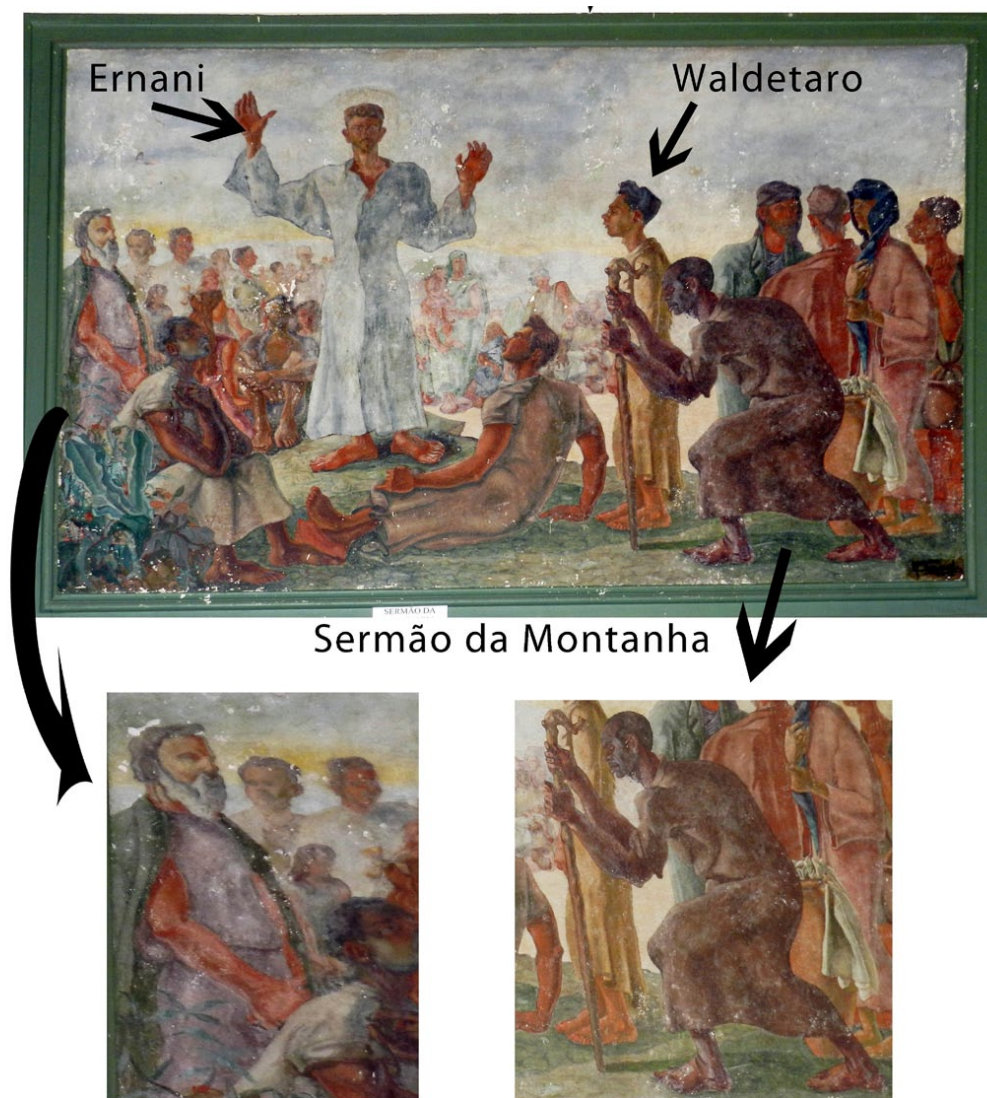
ARTHUR LUÍS PASCOAL. Entrevista concedida na versão escrita. Data: (20/09/2011) Professor da Educação Básica aposentado, atualmente comerciante e membro leigo da comunidade eclesial jacarezinhoense,

AMÉRICO FELÍCIO DE ASSIS. Entrevista Oral. Professor Universitário Aposentado, foi coroinha de Dom Geraldo Sigaud e está representado no Mural "O Povo de Jacarezinho e o seu Clero na Promulgação do Último Dogma de Pio XII". Duração da Entrevista: 37 min e 27seg. Data da Entrevista: (23/09/2011). Local: Catedral Diocesana de Jacarezinho.

PERIÓDICOS

JORNAL GAZETA DO POVO. **Por quem os sinos dobram:** Pintor de temáticas sociais, Sigaud retratou numa visão bíblica personagens de Jacarezinho. Reportagem de Roberto Nicolato. Curitiba, domingo, 18 de junho de 2000.

Imagens



Karl Marx, Lênin e E. Sigaud - José Adão

FEV/2011. Eugênio de Proença Sigaud. Pintura Mural. 2,50m X 4,00m. Catedral Diocesana de Jacarezinho (Edição Cely Kaori Hirata).

O LABORATÓRIO DE MÍDIAS LOCATIVAS (LALOCA) E A PESQUISA HISTÓRICA: MAPEAMENTO DAS OBRAS ARQUITETÔNICAS DO ESTILO ART DÉCO EM JUIZ DE FORA

Lúcio Reis Filho¹, Alfredo Suppia²

Esta comunicação visa divulgar o trabalho do Laboratório de Mídias Locativas e Cinema GPS (LaLoca), baseado no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Primeiramente, trataremos da relevância do estilo *art déco* na arquitetura de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em seguida, passaremos a considerações sobre o fenômeno das mídias locativas e, por fim, procederemos a um breve estudo de caso, um relato do projeto de documentário locativo dedicado ao mapeamento das edificações em estilo *art déco* na cidade. Em síntese, propomos analisar o recurso às mídias locativas (*locative media*) enquanto ferramenta de pesquisa e divulgação do conhecimento histórico.

ART DÉCO EM JUIZ DE FORA-MG

Para Telma Correia (2008: 49), *art déco* “ainda se coloca como o termo mais apropriado e abrangente para caracterizar uma determinada tendência de arquitetura que se difunde no país entre a década de 1930 e meados dos anos 1950, na medida em que dá conta de características relevantes dessa produção e está claramente vinculada a um período específico”. Segundo Marcos Olender (2011: 260), no Brasil “o *art déco* prolifera em várias cidades, de diversos portes, destacando-se principalmente naquelas que nasceram ou que tiveram um desenvolvimento urbano significativo nas décadas de vinte a quarenta do século XX”. Podemos citar Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Juiz de Fora e Goiânia. Além de se identificar com o concreto armado, o *art déco* se transforma no estilo preferido dos programas arquitetônicos nas primeiras décadas do século XX.

Correia (2008: 50) sugere que “o aspecto inovador da arquitetura *art déco* situa-se na frequente simplificação geometrizar de seus elementos decorativos e na diversificação e atualização de suas fontes de influência ornamental”. Ainda segundo a autora, o estilo “incorporou

referências à máquina, às vanguardas artísticas, a manifestações de arte primitiva e de arquiteturas da Antiguidade, assim como o uso cenográfico de luz artificial” (2008: 50). Em Juiz de Fora, outrora conhecida como a “Manchester Mineira”, o *art déco* surge como forma de expressão de uma nova época econômica, social e cultural. Nessa cidade, aponta Marcos Olender (2011: 261), as geométricas “flores de pedra” do *art déco* substituiriam os “jardins orgânicos” de ferro e vidro do *art nouveau*. Utilizando-se de ornamentos geométricos em diversas e caprichosas composições, a aplicação deste estilo em Juiz de Fora parece diferenciar-se de outras cidades da região e do país. Isto se dá pela própria disposição das aberturas e dos espaços internos. De acordo com Olender (2011: 264), o arquiteto Raphael Arcuri ganhou notoriedade na cidade por importantes construções em *art déco*, como a Casa Magalhães e a Galeria Pio X — “a primeira galeria comercial construída na cidade e que gerou inúmeras outras que transformaram o centro de Juiz de Fora em um autêntico ‘shopping a céu aberto’, atração que ainda encanta os seus habitantes e aqueles que a visitam” (OLENDER, 2011: 265).

O Cine-Theatro Central, localizado na Praça João Pessoa, ainda que não expresse destacadamente o estilo, é ladeado por duas edificações consideradas representantes do *art déco*. Nesse sentido, o conjunto consolida “um ambiente urbano que, secundado pela simplicidade ornamental da grande fachada principal do Central, manifesta um clima *art-déco*” (OLENDER, 2011: 261). Hugo Arcuri, filho de Raphael, pretendeu adequar o Cine-Theatro Central à estética *déco* assumindo a fascinação do estilo pelos maquinismos contemporâneos. Deveras, Leonardo B. Castriota (apud OLENDER, 2011: 262) considera o *art déco* um estilo que se adaptava perfeitamente às novas exigências e programas modernos “de uma sociedade que se via às voltas com a mecanização do seu cotidiano”.

SOBRE AS MÍDIAS LOCATIVAS (*LOCATIVE MEDIA*)

Marc Tuters e Kazys Varnelis (2006) observam que as mídias locativas emergiram ao longo da segunda metade da década passada como uma resposta à experiência descorporificada e excessivamente atada à tela (*screen*) da *net art*, ansiando por um território para além das galerias ou telas de computadores. Inicialmente proposto por Karlis Kalnins, o termo *locative media* foi o foco

de certo número de eventos nessa mesma época, sendo o mais significativo deles o Locative Media Workshop organizado pelo RIXC, o Centro de Cultura das Novas Mídias ou Centro de Arte e Mídia Eletrônica em Riga, na Letônia, em 2003. Um relatório produzido por ocasião do *workshop* delineava o escopo das nascentes mídias locativas, afirmando que equipamentos GPS (*Global Positioning System*) acessíveis têm dado a amadores os meios de produção de suas próprias informações cartográficas com precisão militar. Em oposição à *web*, o foco aqui é espacialmente localizado, e centrado no usuário individual; uma cartografia colaborativa de mente e espaço, lugares e as conexões entre eles (Tuters e Varnelis, 2006). Em “Headmap Manifesto” (1999), espécie de texto fundador para as mídias locativas, Ben Russel observa que dispositivos móveis conectados em rede e “conscientes” de sua localização tornam possíveis anotações invisíveis atreladas a espaços, lugares, pessoas e coisas (1999: 4).

Segundo André Lemos (2008), “Podemos definir mídia locativa (*locative media*) como um conjunto de tecnologias e processos info-comunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico”, com ênfase no uso e apropriação de espaços urbanos, sugerindo novas relações entre mídia, cidade e ciberespaço.³ Lemos assinala que os primeiros projetos de *locative media art* datam do final dos anos 1990 e buscavam escrever e desenhar o espaço urbano com GPS, como *GPS Drawing*, de Jeremy Wood, ou *Amsterdam Realtime*, de Ester Polak. O autor classifica a arte com mídias locativas de hoje em cinco categorias: (1) **anotações urbanas eletrônicas** (*geo-annotation*): escrita eletrônica do espaço que indexa dados digitais a determinado local; (2) **mapeamentos e etiquetas geográficas** (*geotags*): produção de cartografias diversas, vinculando informações como dados biométricos, fotos, textos, vídeos e sons a mapas; (3) **redes sociais móveis** (*mobile social networking*): sistemas de localização de pessoas que criam possibilidades de encontro ou troca de informações por meio de *smartphones*; (4) **jogos computacionais de rua** (*pervasive computational games*): nos quais o jogador deve percorrer o espaço urbano (ver os trabalhos do grupo britânico Blast Theory); e, finalmente, (5) **mobilizações inteligentes** (*smart e flash mobs*): mobilizações políticas e/ou estéticas que utilizam as LBT (*Location-Based Technologies*) ou LBS (*Location-Based Systems*) para organizar ações efêmeras no espaço público (Lemos, 2009, 94-5). Lemos (2009) apresenta também a modalidade de **vigilância e monitoramento**: projetos que exploram ameaças à privacidade e anonimato por meio de novas tecnologias.

Somem-se às categorias acima modalidades abrangendo narrativas literárias e os chamados **GPS filmes**, narrativas audiovisuais que demandam deslocamento geográfico do espectador.

A arte com mídias locativas (*locative media art*) deriva de tendências e movimentos artísticos predecessores que visavam recontextualizar a obra de arte, levando-a para fora do museu — a *land art*, por exemplo. Surge também da necessidade de repensar a relação do ser humano com o seu entorno geográfico, muitas vezes o espaço urbano — mas também regiões inabitadas (desertos, reservas ecológicas, etc.). Paul Dourish observa que o mundo tecnologicamente mediado não se encontra separado do mundo físico no qual está embutido; ao contrário, ele promove novas maneiras de se compreender e se apropriar do mundo físico (2006: 6). Christiane Paul explica que “[a]s mídias locativas usam uma localização no espaço público como uma “tela” (*canvas*) para a implementação de um projeto artístico e têm se tornado uma das mais ativas e crescentes áreas da *new media art*” (PAUL, 2003: 216).

O LABORATÓRIO DE MÍDIAS LOCATIVAS E CINEMA GPS (LaLoca) E O PROJETO DE DOCUMENTÁRIO LOCATIVO SOBRE O *ART DÉCO* EM JUIZ DE FORA

Baseado no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com filial na Universidade da Califórnia em San Diego (UCSD), EUA, o *Laboratório de Mídias Locativas e Cinema GPS* (LaLoca) reúne em seus projetos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, bem como bolsistas de iniciação científica. Financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), o LaLoca tem por objetivo principal estabelecer um polo de produção e pesquisa de mídias móveis. Até o momento, o LaLoca tem se concentrado na produção de filmes locativos com roteiro interativo e recurso a ferramentas abertas, criadas e liberadas em *software* livre.

O primeiro conteúdo audiovisual confeccionado pela equipe do LaLoca é um documentário locativo sobre o *art déco* em Juiz de Fora. Ao transitar pelo centro da cidade, o visitante que dispuser de um celular ou *tablet* com GPS terá acesso a minidocumentários que resgatam a história de edificações em estilo *art déco*. Os minidocumentários estão vinculados a posições geográficas específicas, cada um correspondendo a uma edificação, e são exibidos quando o usuário se posi-

ciona ao redor da fachada de cada prédio selecionado. Os edifícios escolhidos são alguns dos mais representativos do estilo arquitetônico. Procurou-se traçar um roteiro de visita que privilegia o deslocamento a pé pelas ruas do centro, embora o espectador-visitante (ou interator) possa alterar sua rota sem nenhum prejuízo da experiência. Cada minidocumentário mescla depoimentos de especialistas e pesquisadores com registros em foto e vídeo. O projeto encontra-se atualmente em fase avançada de pós-produção. Foram editados e finalizados cinco “fragmentos” ou “episódios”, com duração de 1-3 minutos cada. O roteiro começa na Praça João Pessoa, onde duas edificações em estilo *art déco* emolduram o largo, tendo ao fundo o Cine Theatro Central. Em seguida, o espectador-transeunte pode visitar a Galeria Pio X e o prédio dos Correios, na Rua Marechal Deodoro. O trajeto sugere a descida pela Marechal, onde várias outras pequenas edificações no estilo *art déco* ainda podem ser observadas, até a Av. Getúlio Vargas, onde podem ser visualizados o Rio Hotel e a Casa Magalhães. O roteiro segue pela Rua Batista de Oliveira até a esquina da Rua Halfeld, onde se localiza o Cine Palace. Finalmente, o trajeto sugere a descida da Rua Halfeld em direção à Praça da Estação, onde fica o Hotel Renascer. Nesta etapa de pós-produção e implantação, o LaLoca conta com o apoio da Casa de Cultura Digital de São Paulo. Os cinco capítulos mencionados acima serão publicados em duas plataformas: primeiramente no âmbito do projeto “Arte Fora do Museu”, da Casa de Cultura Digital, e depois por meio do *software* livre Walking-Tools (<http://www.walkingtools.net/>), desenvolvido pelos professores Cicero Silva (UFJF) e Brett Stalbaum (UCSD), pesquisadores do LaLoca.

O projeto em questão tem finalidade educativa e turística, auxiliando na experimentação de rotas de aprendizado arquitetônico e fruição do espaço urbano. De acordo com Telma Correia (2008: 47-8), a arquitetura que incorpora as tendências do estilo *art déco* é pouco conhecida e valorizada, e tem visibilidade desproporcional à sua presença, ainda muito forte, no cenário urbano brasileiro. Nesse sentido, a importância do projeto enquanto ferramenta de pesquisa e divulgação do conhecimento histórico reside no resgate, mapeamento e valorização das edificações no estilo *art déco* em Juiz de Fora. Em outras palavras, o documentário locativo procura explorar efeito polêmico apontado por Stalbaum e Silva (2011: 4), o fato de que, “(...) quando a computação e a geolocalização se cruzam, o olho humano passa a ‘realmente olhar’ para o que está lá nesse local”.

Vale dizer que o projeto de documentário locativo sobre o *art déco* em Juiz de Fora não se

esgota na publicação dos cinco episódios elaborados. Estima-se a continuidade do mapeamento das edificações em *art déco*, com o objetivo de se organizar uma memória detalhada da sobrevivência dessa arquitetura na cidade contemporânea. A interatividade do projeto também pode ser ampliada, com inspiração em obras como *PDPal* (2003), de Marina Zurkow, Scott Paterson e Julian Bleecker, uma ferramenta de mapeamento para registro de experiências pessoais de fruição do espaço público.

Enfim, todo o conteúdo continuamente acumulado em pesquisa sobre o *art déco* em Juiz de Fora pode ser disponibilizado não apenas em interface audiovisual por meio de telefones celulares com GPS ou internet, *pads* e demais dispositivos móveis, mas também em experimentos de visualização com recurso a métodos e tecnologias como a Analítica Cultural, do grupo de pesquisa Software Studies (<http://lab.softwarestudies.com/2009/03/analitica-cultural-historico.html> ; <http://lab.softwarestudies.com/2010/03/versao-alpha-do-novo-software-de.html>).

Com efeito, o projeto de documentário locativo sobre o *art déco* em Juiz de Fora se inscreve no contexto de escalada da “internet das coisas” (*internet of things*: <http://www.iot2012.org/>) e, no limite, acaba por sugerir experimentos acerca de “edifícios com memória”. Segundo Tuters e Varnelis, de acordo com a International Telecommunication Union (ITU), estamos no limiar de uma sociedade de objetos em conexão ubíqua. Em breve, de acordo com o ITU, objetos serão os maiores usuários da internet, trocando intensamente dados entre si. Essa é a “internet das coisas”, um cenário de objetos informatizados e quase “sencientes” que nos leva a considerar a proposta de “*spimes*” de Bruce Sterling - e, mais radicalmente, nos remete à porta que se recusa a abrir para Joe Chip em *Ubik*, de Philip K. Dick (1991: 23-24). Os “*spimes*” de Sterling são objetos sensíveis ao lugar e ao ambiente, auto-conectados, auto-documentados, e capazes de transmitir informações detalhadas sobre onde têm estado, onde estão e para onde vão, ao longo de todas as suas “vidas”. A idéia de Sterling nos estimula a pensar em “edifícios-*spime*”, em patrimônios arquitetônicos beneficiados por tecnologias do gênero — o uso de tecnologia a serviço da memória, num modelo não muito distante dos prédios inteligentes de São Paulo e outras metrópoles mundiais, mas com propósitos diferenciados.

Creemos que o trabalho procedido pelo LaLoca responde a uma nova sensibilidade contemporânea no que diz respeito à vivência da arte e do patrimônio, cenário já examinado por Néstor

García Canclini (2012) em seu livro *A Sociedade sem Relato: Antropologia e estética da iminência*. Com o projeto de documentário locativo sobre o *art déco* em Juiz de Fora, pretendemos inicialmente colaborar com a valorização da memória arquitetônica da cidade, bem como investigar as possibilidades e resultados do recurso às mídias locativas como ferramenta de preservação cultural. De certa maneira, pensamos em resgatar a arquitetura *art déco* de Juiz de Fora por meio do uso de dispositivos móveis, revigorando a relação do indivíduo com a estética de sua cidade. Num primeiro passo, a idéia é instruir e informar o cidadão sobre a história e a natureza da edificação que ele visita. Numa segunda etapa, podemos pensar em “edifícios com memória”, sensíveis ao seu ambiente e às pessoas que nele circulam — uma imagem próxima à dos “*spimes*” de Sterling. O recurso às mídias locativas oferece um leque variado de possibilidades. Cada edifício, monumento ou obra de arte exposta na cidade pode ser envolta em “nuvens” de informação.

Paralelamente à implementação do projeto, reflexões de ordem ética, discursiva e metalinguística têm emergido neste momento, embora sejam ainda esboços a partir de trabalhos como o de Galloway e Ward (2006). Com base nos métodos da arqueologia, Galloway e Ward propõem investigações sobre quais tipos de relações sociais/espaciais são possíveis em determinados projetos de mídias locativas. Nosso trabalho de mapeamento e catalogação do estilo *art déco* em Juiz de Fora acaba por envolver algumas das questões discutidas por Galloway e Ward (2006). Estamos cientes de que iniciativas de catalogação, classificação e, em última análise, revalorização de artefatos culturais, podem e devem estar sujeitas a reflexões de caráter metodológico e processual. Estimamos que a reflexão teórica sobre as práticas do LaLoca amadureça nos próximos anos em paralelo à implementação de projetos.

Por fim, decidimos expor este relato neste encontro no sentido de testar nossas hipóteses e objetivos, trocar experiências e coletar críticas e sugestões, pois muito trabalho ainda deve ser feito e muitas possibilidades ainda restam por ser exploradas.

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

CORREIA, Telma de Barros. Art déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.16, n.2, p. 47-104, jul.-dez. 2008.

GALLOWAY, Anne, WARD, Matthew. Locative Media as Socialising and Spatialising Practice: Learning from Archaeology. In: *Leonardo Electronic Almanac*, vol.14, n.3-4, 2006. Disponível em http://cast.ap.buffalo.edu/courses/s10/media_urbanism/wp-content/readings/Galloway_3.pdf. Acesso em 5 ago. 2012.

LEMONS, André. Mídia Locativa e Territórios Informacionais. In: ARANTES, Priscila e SANTAELLA, Lúcia (orgs.). *Estéticas Tecnológicas*. São Paulo: Educ, 2008. Disponível em http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/midia_locativa.pdf. Acesso em 4 ago. 2012.

_____. Arte com Mídias Locativas. *Enciclopédia Itaú de Arte e Tecnologia: Revista Cibercultura*, 2009. Disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-print.php?page=Arte%20com%20M%C3%ADdias%20Locativas>. Acesso em 4 ago. 2012.

_____. Arte e Mídia Locativa no Brasil. In: LEMOS, André, JOSGRILBERG, Fábio. *Comunicação e mobilidade: Aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil*. Salvador: Edufba, 2009, p. 89-108.

OLENDER, Marcos. *Ornamento, ponto e nó: da urdidura pantaleônica às tramas arquitetônicas de Raphael Arcuri*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2011.

PAUL, Christiane. *Digital Art*. London: Thames & Hudson, 2003.

STALBAUM, Brett, SILVA, Cicero Inacio da. Mídias locativas e a esfera pública. In: *Revista Zona Digital*, Ano 1, n.3. Disponível em <http://zonadigital.pacc.ufjf.br/reflexoes-criticas/midias-locativas-e-a-esfera-publica/>. Acesso: 4 ago. 2012.

TUTERS, Marc, VARNELIS, K. Beyond Locative Media: Giving Shape to the Internet of Things. *Leonardo* 39, n.4, 2006, p. 357-363. Disponível em: <http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media>. Acesso: 10 nov. 2011.

1 Universidade Federal de Juiz de Fora; Mestre em Comunicação e historiador.

2 Universidade Federal de Juiz de Fora; Professor de Cinema do Instituto de Artes e Design e do Mestrado em Comunicação; coordenador do LaLoca.

3 Ainda segundo Lemos (2008), “Esse conjunto de processos e tecnologias caracteriza-se por emissão de informação digital a partir de lugares/objetos. Esta informação é processada por artefatos sem fio como GPS, telefones celulares, palms e laptops em redes Wi-Fi ou Wi-Max, Bluetooth, ou etiquetas de identificação por rádio frequência, RFID (Radio Frequency Identification). As mídias locativas são utilizadas para agregar conteúdo digital a uma localidade, servindo para funções de monitoramento, vigilância, mapeamento, geoprocessamento (GIS), localização, anotações ou jogos. Dessa forma, os lugares/objetos passam a dialogar com dispositivos informacionais, enviando, coletando e processando dados a partir de uma relação estreita entre informação digital, localização e artefatos digitais móveis. Várias empresas, mas também artistas e ativistas, têm utilizado a potência das mídias locativas como forma de marketing, publicidade e controle de produto, mas também como escrita e releitura do espaço urbano, como forma de apropriação e ressignificação das cidades.”

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER E A INGLATERRA DE 1834: ENTRE LINGUAGENS E CONTEXTOS

Marcela Cristina de Faria¹

Este presente artigo parte de um trabalho de monografia ainda em andamento que traça uma investigação histórica na Inglaterra de mil oitocentos e trinta e quatro retratado sob o olhar de Joseph Mallord William Turner em duas obras — mais exatamente, “The burning of the house of lords and commons - 16 October 1834” e sua considerada “opposite”, de mesmo nome; ambas expostas no ano de mil oitocentos e trinta e cinco.

Por meio das indagações principais — que são estabelecer o que as obras refletem, que elementos abarca na temática e o que representa na estrutura da época; a dupla representação pelo pintor deste fato e pois o contexto histórico e as análises técnicas do pintor —, no primeiro momento tenta-se traçar uma discussão acadêmica, pensada com base nas contribuições da História Cultural e influências vividas pelo artista; uma (re)discussão dos enquadramentos artísticos propostos pela História da Arte, críticos e seus apontamentos e a relação estilística estabelecida pelo pintor e, encerrando, a análise das obras sob o ponto de vista contextual/teórico e até mesmo político estabelecido/chegados/levado às linguagens artísticas. Mais exatamente aqui, o cerne da discussão será sob o posicionamento das obras e os meandros históricos da Inglaterra deste período.

Por meio de Pierre Francastel — e em certo modo também no autor Ernst Gombrich — sabemos que a arte é figurativa pois coloca aos indivíduos um “instrumento próprio para explorar o universo sensível e o pensamento” (FRANCASTEL, 2011: 93), que acaba por acarretar e traduzir simultaneamente a “compreensão e uma manifestação que se materializa numa faculdade sempre mais ou menos presente na história” (FRANCASTEL, 2011: 93). Sua vinculação pois prenuncia tanto formas de pensamento quanto entendimento/contextualização de um determinado ramo da história. Desta forma,

(...) a inserção do objeto figurativo entre os códigos cujo deciframento é indispensável ao conhecimento de uma sociedade, mesmo quando essa sociedade possui simultaneamente outras linguagens institucionalizadas. Sublinha, ademais, a extraordinária insu-

1 Universidade Federal do Triângulo Mineiro; graduação em História (em andamento).

ficiência de nossa formação e as consequências da carência atual dos historiadores da arte. (FRANCASTEL, 2011: 96)

Sendo o componente histórico intrínseco à obra, ela sempre trará uma visão contextual que acabar por dimensionar conjuntamente a visão plástica e de mundo do artista. Desde ponto, a historicidade coloca-se como algo à ser desvendado pelo historiador, já que suas formas acabam por exigir posicionamentos e o “esmiuçar modos” pelo qual se determinou essas inclusões na história.

Mais exatamente aqui, informações contidas no parlamento inglês advogam à este incêndio a presença de fogões que eram utilizados para queima de estoque, acabando por destruir uma extensa área compreendida (como a antiga câmara, restaurada por Sir Charles Barry (1795-1860) , cujo projeto foi proveniente de um concurso).

Provindo deste “espetáculo surpreendente”, Joseph Mallord William Turner, John Constable e possivelmente até Dickens testemunharam tal acontecimento. Para J.M.W. Turner especificamente, terá duas representações e aqui são focos de pesquisa.

A figura um² representa a sua visão mais espontânea do processo para Michael Bockemühl³, em que é possível enxergar a perturbação dos homens em volta deste acontecimento uma concepção desnivelada iniciada na ponte e terminada já no jogo de luz exposto na aquarela. Para ele pois, há uma eliminação gradual da perspectiva, que refletiria uma “resistência ao realismo”.

Já na figura dois⁴, Turner tem uma continuidade expressa na ponde sob a forma de “unidade do todo”, e mesmo sendo o lado direito a revelação de um novo momento do fato (já que os dois são erigidos no espaço de uma “virada de noite”) temos uma amplitude mais completa/engajada nos elementos escolhidos.

Entre um quadro e outro, a espontaneidade do momento — sensação de urgência acentuada—, parece fluir mais no primeiro (já que a previsão propõe uma angústia do acontecimento) e já o outro, mesmo tendo os mesmos elementos, carrega uma visão mais espacial e o que parece ser mais “elucidativa” de um processo. Em ambos, percebemos a pintura paisagística os elementos naturais como sobrepostos aos desígnios do homem — uma característica sobretudo ressaltada em

2 1835. Joseph Mallord William Turner. “*The Burning of the House of Lords and Commons, 1834*”. Oil and canvas (92.1 x 123.2cm). Exposto na Brittitish Institution e atualmente no Philadelphia Museum of Art.

3 **BOCHEMÜHL, M. J. M. W. Turner (1775-1851): O mundo da luz e da cor.** Lisboa: Taschen, 2010.

4 1835. Joseph Mallord William Turner. “*The Burning of the House of Lords and Commons, 1834*”. (n/a) (92.cm x 123.2cm). Exposto na Brittitish Academy e atualmente em Cleveland Museum of Art.

Turner, que reúne “em suas telas todos os efeitos que pudessem torná-las o mais impressionantes e dramáticos” (GOMBRICH, 2000: 92) e um jogo de “transposição dos dados da realidade num plano romântico de alusões visionárias, sugeridas pela intensidade de luz” (GUINSBURG, 1978: 201).

Andrew Wilton revela que sobretudo o quadro dois é em homenagem a um antigo amigo, Walter Ramsden Hawkesworth Fawkes (1769-1825); antigo advogado partícipe da reforma do Parlamento que, em 1825, veio a falecer — ou seja, antes da “Reform Bill” entrar em vigência em 1832.

Essas “Reform Bill(s)” seriam reformas para votação no Parlamento. Para muitos conservadores da época, o projeto de lei permitiu que as classes médias partilhassem o poder com as mais altas (o que fora deveras revolucionário para o período).

Sendo ou não vinculado tal quadro à tal causa, Christopher Hill⁵ já dá indicativos do papel decisivo desenvolvido pelo Parlamento na Inglaterra. Juntando-se à isso, Jacó Guinsburg denuncia que

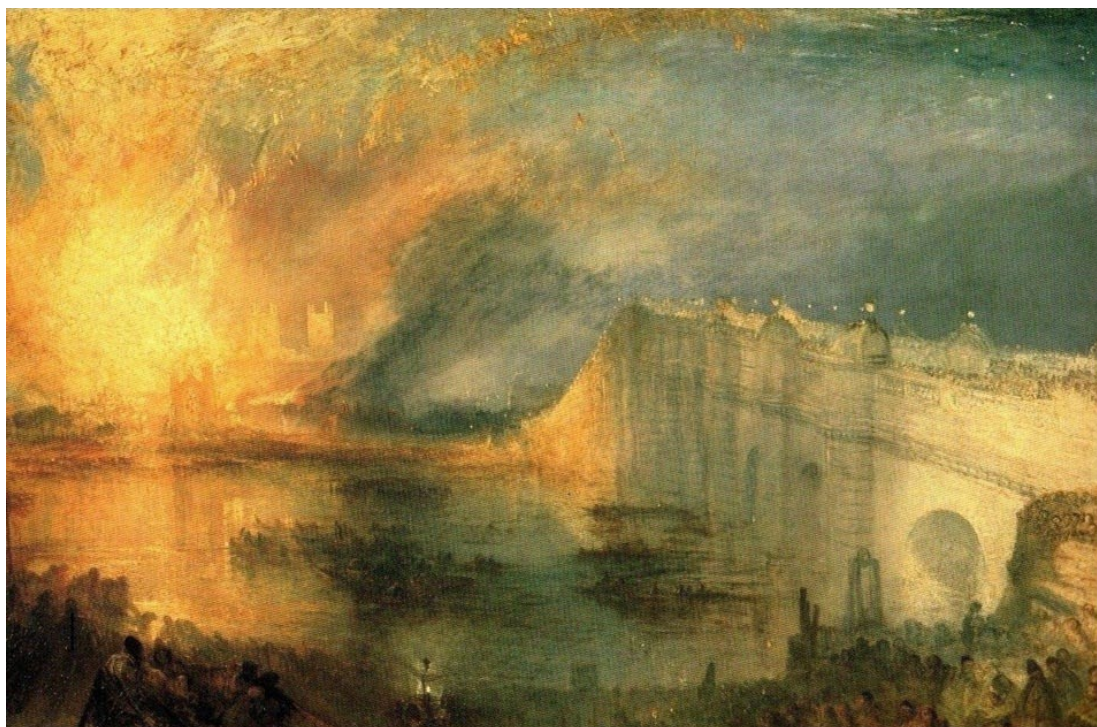
A Inglaterra, país originário da arte de jardinagem romântica, antecipou-se aos demais na formação de uma pintura sensorial que não necessita de intermediários para o contato com a natureza. Menos afetados pelo rigor das regras neoclássicas que seus colegas continentais, os paisagistas ingleses afirmaram mais livremente uma percepção espontânea do mundo natural. (GUINSBURG, 1978: 200)

E GOMBRICH (2000) complementa avaliando o desenvolvimento da mesma como um fato notável, revelando o posicionamento mais intervencionista dos artistas perante esse novo momento histórico.

Houve um ramo da pintura que tirou grande proveito da nova liberdade do artista em sua escolha de temas: a pintura paisagística, até então considerada um ramo secundário da arte. Os artistas, em particular os que ganhavam a vida pintando “cenários” de casas de campo, jardins ou panoramas pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas. Tal atitude mudou um pouco graças ao espírito romântico do final do século XVIII, e excelentes pintores dispuseram-se seriamente a elevar esse tipo de dignidade. (GOMBRICH, 2000: 491)

Desta forma, como pressupostos finais e então ligando com os já citados, estas pinturas constituem representações implícitas, pois revelam as escolhas daqueles que as constituíram... Então essas escolhas que fazem parte dessa teia de significados (que é o contexto cultural). E Turner — mesmo fazendo/aplicando a técnica da aquarela — resvala nesse novo momento histórico vivido pela Inglaterra de seu tempo.

5 HILL, C. S. *O século das revoluções: 1603-1714*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.



1835. Joseph Mallord William Turner. “*The Burning of the House of Lords and Commons, 1834*”. Oil and canvas (92.1 x 123.2cm). Exposto na Brittish Institution e atualmente no Philadelphia Museum of Art.



1835. Joseph Mallord William Turner. “*The Burning of the House of Lords and Commons, 1834*”. (n/a) (92.cm x 123.2cm). Exposto na Brittish Academy e atualmente em Cleveland Museum of Art.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G.C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOCHEMÜHL, M. J. M. W. Turner (1775-1851): *O mundo da luz e da cor*. Lisboa: Taschen, 2010.

FRANCASTEL, P. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973.

GOMBRICH, E. H. História da arte. São Paulo: Editora LTC, 2000.

GUINSBURG, J. O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1978

HILL, C. S. O século das revoluções: 1603-1714. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WILTON, A. Turner: *in his time*. London: Editora Thames & Hudson, 2006.

FREDERICO MORAIS E A CRISE DA VANGUARDA NO BRASIL (1960-70)

Marcelo Mari¹

A crise institucional imposta pelo golpe militar de 1964 pôs fim derradeiro às vanguardas construtivas e ao estabelecimento de um novo estágio de influências e de alternativas possíveis da arte brasileira, processado como manifestação consequente de uma crise ética, política e social que assolou o País. Se a tendência construtiva da arte brasileira fez parte do período desenvolvimentista dos anos de 1950 e dramatizou sua crise, a partir da década seguinte com o Golpe Militar e os anos que o sucederam, as sendas artísticas brasileiras estiveram ligadas ao movimento generalizado internacionalmente de nova figuração, de pop arte ou de antiartes e tiveram entre suas manifestações epígonas a arte conceitual que acompanhou todo processo de recrudescimento da repressão política nos anos finais de 1960 e durante a década seguinte de 1970.

Essa nova arte que tomou o conceito como elemento poético principal teve como um de seus estimuladores o jovem crítico Frederico Moraes concebeu e organizou o evento *Do corpo à terra* em Belo Horizonte no mês de abril de 1970. Em um longo depoimento posterior, Moraes dizia:

“Na história da arte brasileira, é referido apenas com o nome *Do Corpo à Terra*. Mas, na realidade, foram dois eventos simultâneos e integrados, a mostra *Objeto e Participação*, inaugurada no Palácio das Artes, em 17 de abril de 1970, e a manifestação *Do Corpo à Terra*, que se Desenvolveu no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril do mesmo ano, promovidos pela Hidrominas – empresa de turismo do Estado de Minas Gerais”. (MORAIS, 2004, p. 115-116).

Nos anos seguintes, Moraes iria produzir um ensaio intitulado *A crise da vanguarda no Brasil*² em que ele fazia um balanço sobre as principais iniciativas produzidas na arte brasileira dos anos de abertura democrática ao fim do Estado Novo até os anos iniciais e fatídicos após o Ato Institucional número 05. Nesse ensaio, Moraes define a atividade de vanguarda como “atualização permanente”, isto é, fazia sentido falar ainda em arte de vanguarda no Brasil devido ao caráter transgressivo de suas propostas e ao entendimento de que a arte que se produzia naquele momento estava à frente das questões estéticas de seu tempo (tal como as vanguardas europeias

1 Professor Adjunto da Faculdade de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás.

2 Ensaio publicado no livro: MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.

tinham também cumprido esse papel anteriormente). Esse impulso tardio de afirmação do caráter vanguardista da arte brasileira tomou conta de gerações de intelectuais e de artistas e foi resultado de um processo de ruptura com o modernismo da primeira metade do século XX.

O fim dos ‘ismos’, nos anos de 1970, decretou a obsolescência do conceito de vanguarda muito ligado ainda à questão da inovação formal. Na definição de Frederico Moraes, em *A crise da vanguarda brasileira*, o registro sobre a arte de vanguarda é outro: “A arte como ação e engajamento. O artista de vanguarda não se restringe a produzir obras. Ele luta por impor suas ideias, que não se esgotam, evidentemente, no campo estético.” (MORAIS, 1975, p. 69). Essa definição deixa entrever pelo menos duas coisas: em primeiro lugar, o fato de Moraes estar envolvido com a produção de arte conceitual no Brasil e, em segundo lugar, que a arte produzida – naquele momento – já não se identificava com a experiência, sobretudo estética (baseada na visualidade) da vanguarda construtiva no Brasil.

Nesse sentido, o termo vanguarda está posto para descrição tanto da vanguarda construtiva como da arte conceitual do final dos anos de 1960 e da década seguinte. Moraes levanta os princípios que nortearam a promoção de vanguardas artísticas brasileiras e como elas estiveram envolvidas com a construção histórica e social de um novo projeto de Brasil, suas conquistas e derrotas. Daí é possível identificar uma vanguarda proativa (construtiva) e outra retroativa (conceitual) na arte brasileira.

Depois de explicar o projeto da vanguarda artística brasileira, Moraes aponta sua crise por causa das circunstâncias políticas do País e, por conseguinte, pela entrada do mercado como baliza de reordenamento da produção artística brasileira nos anos de 1970 em diante. Há pelo menos dois sentidos atribuídos por Moraes ao termo crise, a saber: por um lado, o termo refere-se ao processo de inviabilização do projeto moderno brasileiro com a crise do desenvolvimentismo que levou juntamente consigo os anseios depositados na potencialidade transformadora da arte moderna autônoma de cepa construtiva; por outro, a crise da vanguarda brasileira faz referência à falta cada vez mais generalizada de liberdade para a produção artística e à desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil (exílio da crítica, perseguição dos artistas, descrédito nas novas ocupações das instituições e dos museus, etc.) em detrimento do incentivo das atividades ligadas ao principiante mercado de arte local.

Esses dois sentidos completam-se na verificação tanto da exaustão dos processos políticos e artísticos envolvidos na abertura de perspectivas e de potencialidades transformadoras da realidade como no processo de autocrítica, vivenciada por intelectuais e por artistas ligados ao mundo das artes, sobre a importância especial da arte na transformação da realidade.

Para Moraes (1975), a crise da vanguarda brasileira dava-se com o processo de interdição do funcionamento e da normalização do sistema das artes local (crítica, artistas, instituições) resultado dos anos de repressão sistemática assistidos no Brasil em que artistas, intelectuais e militantes foram atacados, reprimidos, mortos ou foram para o exílio forçado. O que ocorreu a partir daí foi uma mutação profunda do significado atribuído ao sistema das artes e ao seu funcionamento; se antes do Golpe Militar, a constituição de um público interessado e a consolidação da crítica de arte tinham fabricado as bases para ampliação de um ambiente estético particular no Brasil que contava também com o apoio e estabelecimento de suas instituições modernas, a partir da crise do projeto moderno no Brasil, (cujo precedente poderia ser enunciado pelo apoio fundamental dos Estados Unidos para o estabelecimento aqui dos museus de arte moderna e cuja situação mais recente indicava o uso instrumental ou a incorporação das mais ousadas invenções da arquitetura funcionalista pelo regime militar), tanto artistas como arquitetos e intelectuais engendraram ou promoveram uma produção artística baseada na nova assimilação do moderno.

Em seu ensaio, Moraes apontava a desrealização e o fim inconcluso da tendência construtiva na arte brasileira, fazendo relação entre o ideário artístico e o social. Embora com fim inconclusivo, a tendência construtiva brasileira apresentava-se tanto como uma projeção utópica quanto como uma tentativa frustrada, pois ilusória aos olhos do crítico. A referência ao discurso inaugural de Juscelino Kubistchek servia para enfatizar o peso que se depositou na construção de Brasília como símbolo de uma nova época:

““Vejo, em nosso encontro, um símbolo. Nele reluz uma significação extraordinária. Sugere, ou antes, afirma, e veementemente, que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas erguer-se-á sob o signo da arte, signo sob que Brasília nasceu”” e o autor concluía contrariando a atmosfera positiva de 1959: “Brasília, entretanto, é ‘aurora que não deu sol’. Decepcionou aqueles que a construíram ou que viram nela um símbolo. (...) O sonho, enfim, desfez-se antes mesmo de entrarmos na metade da nova década. O Brasil não acompanhou a revolução de

Brasília, ou melhor, não assumiu sua perspectiva utópica. O futuro do país está cada vez mais sendo construído à revelia do coração e da inteligência.” (MORAIS, 1975, p. 80).

Em 1978, Moraes voltava a tratar do tema do encontro e do desencontro entre o projeto sociopolítico e o estético da construção de Brasília, ainda que o desenvolvimentismo tivesse esgotado sua perspectiva utópica o mesmo não se poderia dizer da utopia construtiva na arte e de seu potencial socialmente transformador:

“Não se pode inferir, porém, apressadamente que o fim do ‘sonho desenvolvimentista’ seja também o fim do ‘sonho construtivo’, pois se os paralelismos existem, a arte está sempre à frente da realidade. O certo é que nas décadas de 40/50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano econômico e as alianças continentais no plano político.” (MORAIS, 2004, p. 178).

É claro que a avaliação de Moraes esteve se não comprometida pelo menos prejudicada pelas condições adversas do momento vivido no País: descrença no papel revolucionário das instituições, anseio de aproximação da arte com a vida, incerteza com relação ao futuro a médio e longo prazo no Brasil, já que não se sabia quanto tempo a Ditadura se manteria no poder. Esses fatores conjecturais e que dizem respeito à geopolítica do momento (no Brasil e no mundo) marcaram uma nova atitude da vanguarda na arte, isto é, a descrença no projeto moderno era também a descrença no sistema e nas instituições que faziam parte disto que chamamos de moderno. O moderno assumia no Brasil sua versão conservadora identificada com a expressão de Celso Furtado, *modernização conservadora*.

Do fim das vanguardas construtivas às manifestações de arte conceitual, a crítica brasileira foi exilada de seu papel primordial na interpretação da arte e de sua significação social; os que sobreviveram e persistiram no ambiente cada vez mais mortalmente grosseiro e opressivo, sob o comando militar, tiveram de se adequar à diplomacia das meias-palavras e ao empenho involuntário e canhestro, com vantagens particulares ou não, de subordinação à nova ordem estabelecida. De toda sorte, a verve combativa da crítica politizada dos anos de 1960 é substituída progressivamente por outra, às vezes, mais impotente e servil ou, às vezes, pactuada com a ordem estabelecida no que concerne aos apaziguamentos políticos ou institucionais e que termina por fazer concessões tanto por sobrevivência como para manutenção da produção e das instituições artísticas no Brasil.

Se o golpe militar não provocou nenhuma reação imediata de artistas, com o decorrer da década de 1960 até a promulgação do AI-5, aconteceram pelo menos alguns eventos importantes: a mostra *Opinião* no Rio de Janeiro e *Propostas* em São Paulo, ambas de 1965 e que tiveram reedição em 1966, e logo em seguida, foi realizada a exposição *Nova Objetividade*, no Rio de Janeiro em abril de 1967. Em um primeiro momento, a aproximação entre arte e vida ocorreu pela chegada da onda *Pop art* no Brasil. Essa manifestação artística tornava-se tanto referência da ascensão dos *mass media* no mundo e no Brasil como sinal da equivalência entre produtos distintos para o consumo generalizado de imagens; com o passar dos anos, aconteceu a entrada cada vez mais decisiva do mercado de arte na lógica de funcionamento do sistema da arte brasileira.

Conforme diria Pedrosa em 1975, o sistema das artes fechou-se na lógica do mercado: “a mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto” (PEDROSA, 1975, p. 257). Vários intelectuais próximos e companheiros de Mário Pedrosa, que fizeram parte do ambiente e das manifestações do projeto construtivo brasileiro tiveram o mesmo destino que ele e pressionados pela perseguição militar acabaram por se exilar no exterior, tal como foi o caso de Ferreira Gullar e de Hélio Oiticica. Este último, por não ser alvo prioritário da polícia foi responsável por ser porta-voz dos ideais e da força crítica da geração construtivista. Tanto Ferreira Gullar como Hélio Oiticica partiram das experiências construtivas para a reflexão intelectual e poética sobre a especificidade brasileira, sobre o nacional e o popular no Brasil e sua relação com o campo internacional.

Para Moraes, tratava-se de pensar o espaço da arte para além dos museus e dos espaços curatoriais tradicionais da arte moderna. Essa aproximação entre arte e vida fez com que a dimensão social da arte ficasse mais evidente. Ainda que Moraes acentue a revolução dos comportamentos, o que se evidenciava com mais contraste era justamente a dimensão da arte na vida terceiro-mundista brasileira. Sobre as manifestações de arte na rua nos finais de semana, Moraes comenta:

“Coincidindo com as passeatas, houve um aumento de manifestações de arte-na-rua. Antes de 68 tivemos, os ‘parangolés’ coletivos de Oiticica, no MAM do Rio e no Aterro da Glória. Em São Paulo, em 67, a exposição de bandeiras de Nelson Leirner e Flávio Motta, impedida de continuar em praça pública, porque a fiscalização alegou falta de alvará de licença (...). A mais importante promoção nesta faixa, em 68, foi ‘um mês de

arte pública', que o Diário de Notícias promoveu, em julho, no Parque do Flamengo. Paralelamente, ainda nos fins de semana, eram promovidas manifestações, como as de Roberto Morriconi, que estourou balões e vidros contendo água colorida, com tiros de espingarda, enquanto Oiticica comandou a manifestação final, denominada 'apocalipótese'. Esta consistiu em acontecimentos simultâneos, sem qualquer lógica explícita, senão a criação em nível de participação geral do público: 'sementes' de Ligia Pape, 'Apoliroupas', de Samir Mattar, 'As Três graças do apocalipse', de Roberto Lanari, 'Urnas Quentes', de Antonio Manoel, show de cães amestrados, sob o comando de Rogério Duarte e 'capas' de Oiticica, vestidas por passistas da Mangueira, Portela e Salgueiro. A publicidade sobre 'Arte no Aterro', eminentemente popular, foi feita na base de volantes distribuídos aos milhares, nas ruas" (MORAIS, 1975, p. 94-95).

Mas afinal, o que podia se conceituar como vanguarda no Brasil dos anos pós-Ditadura e de recrudescimento do terror militar? Não havia, por assim dizer, um anacronismo no uso do termo, quando se constata que já se tinha avançado para uma nova rotina da arte, que foi denominada por Mário Pedrosa de arte pós-moderna? O termo vanguarda passou a ser usado nos fins de 1960 e início de 1970 como referência direta ao experimentalismo da arte brasileira em oposição à tradição nacional-popular representada pela arte política ou engajada que dando ênfase ao conteúdo em detrimento da forma, na suposição mecânica da separação desses termos, fazia do didatismo artístico uma tentativa de aproximação com as massas em busca da valorização do elemento nacional inscrito nas diversas manifestações da cultura popular brasileira. Esses elementos de afirmação dos valores da cultura popular brasileira seriam posteriormente aclimatados e incorporados pela propaganda e pelo discurso ideológico da Ditadura Militar.

A aposta Frederico de Moraes em uma arte que superasse os limites do espaço tradicional do sistema das artes realizara-se aos poucos a partir de uma série de experiências que já estavam presentes nas experimentações neoconcretas e nas propostas de Hélio Oiticica, nas manifestações artísticas do Grupo Rex ou do próprio Nelson Leirner. Quando Moraes organizou eventos no Aterro do Flamengo a proposta já era, como em Oiticica, de eliminar a distância entre a arte contemporânea, seu significado social e as camadas populares. Aproximar as pessoas da arte, aproximar a arte da vida, esse foi um dos objetivos dos eventos que marcaram a *démarche* experimental dos anos de 1960 e de 1970. No caso específico das artes, o objeto (como categoria artística) tinha ganhado importância no processo de comunicação das linguagens visuais e tornou-se elemento chave para a realização da exposição *Objeto e Participação* no Palácio das Artes em 17 de abril de 1970. Jun-

tamente com a exposição, Moraes pensou na realização de manifestações artísticas (arte vivencial, conceitual e efêmera ou etc.) no espaço do Parque Municipal de Belo Horizonte, conhecida como *Do corpo à terra*, entre os dias 17 e 21 de abril de 1970.

As manifestações artísticas *Do corpo à terra* envolviam uma nova concepção de arte, ligada à efemeridade, às vivências e à abertura do processo de significação em que o público e a arte estavam em um campo aberto para experiências possíveis, mas não obrigatórias. Essa abertura levava-se não à abdicação do curador em vivenciar e presenciar todo o evento pelo menos de submetê-lo a outro crivo, o crivo do conceitual e do anteriormente projetado. Afinal tanto público como curador foram testemunhas de parte apenas dos eventos; essa impressão de fragmentariedade da experiência do evento andou *pari passu* com a abertura de possibilidades de experimentar ou não o tensionamento entre arte e público. Diz Moraes:

“Foram vários os aspectos inovadores em ambos os eventos, a saber: 1 – pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local e, para tanto, receberam passagem e hospedagem e, juntamente com os artistas mineiros, uma ajuda de custo; 2- se no Palácio houve um vernissage com hora marcada, no Parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais; 3- os trabalhos realizados no Parque permaneceram lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas; 4- a divulgação foi feita por meio de volantes, distribuídos nas ruas e avenidas de Belo Horizonte, bem como nos cinemas, teatros e estádios de futebol, tal como já ocorrera com Arte no Aterro.” (MORAIS, 2004, p. 117).

Digressões à parte, a negatividade propositiva da arte pós-moderna – segundo definição de Mário Pedrosa (2004) – geraria uma arte que conseguiu vingar em momento muito adverso no Brasil, em solo árido de tempos difíceis. Hoje se sabe que grande parte das principais manifestações de radicalidade inovadora da arte brasileira surgiu nesse período de ebulição política, social e artística. Hoje se sabe também que enquanto a vanguarda brasileira apontava para os horizontes da transformação social plena do País, o que veio a seguir foi uma resposta denunciadora da situação política e de poder no país; com o passar do tempo, o sistema de arte brasileiro rumou para o adesismo cada vez mais tacanho à lógica de mercado.

Alguns anos depois *Do corpo à terra* em 1970 e dos encontros denominados *Domingos da Criação* em 1971, Frederico Moraes fez um balanço da arte do lugar da vanguarda no Brasil des-

de os anos de 1950 até o golpe militar e posteriormente à edição do AI-5. Moraes considerou as manifestações *Do corpo à terra* como conclusivas da atividade da Vanguarda no Brasil. No ensaio *A crise da vanguarda no Brasil*, Frederico Moraes assume esquema propositivo em que a atitude contra a cultura vigente e suas instituições e, principalmente, contra a arte estabelecida em forma de antiarte marcou o compromisso propositivo da vanguarda brasileira da segunda metade da década de 1960 e durante a década seguinte. De um lado, a vanguarda era negatividade propositiva e, de outro, negação de possibilidades, crise de paradigma. Dessa dualidade tem-se a crise da vanguarda entendida como crise do moderno e proposição de negação dos paradigmas estabelecidos pelo moderno para transcendê-los em um novo status para a arte e para a vida.

Essa era a nova face da antiarte no Brasil. Uma antiarte que negava não somente a velha moral e os costumes burgueses de sua época (não se tratava apenas de uma revolução de comportamentos), mas que envolvia a ligação desses artistas com a agudização da crise política e social vivida no País. Nesse momento, os artistas seguem o exemplo dos guerrilheiros e imergem na vida, fazem das táticas e do imprevisto, grandes trunfos para se posicionarem contra o estado de coisas existente. As trouxas de sangue de Arthur Barrio, as urnas de Antonio Manuel, as galinhas queimadas vivas de Cildo Meireles e, logo depois, a confecção de coquetéis *molotov* com garrafas de Coca-Cola não deixam margem a qualquer dúvida sobre a aproximação dos artistas com os movimentos da ampla gama da esquerda resistência política no Brasil nos idos de 1970.

Todos os acontecimentos artísticos curados por Moraes no período (1968-1975) levaram em conta a efemeridade das propostas não menos pela aproximação entre arte e vida que pela adesão às práticas muita vez individuais potencialmente transformadoras da ordem estabelecida. Moraes defendia a crítica de arte como atividade criativa (por extensão podemos entender a posição do curador) em que o crítico ou o curador ocupavam-se com a criatividade, com a produção de experiências artísticas. É nesse sentido que Moraes concebe os *Domingos da Criação*. Se Moraes parece ceder ao otimismo das transformações comportamentais produzidas pela arte no contexto da participação estética e social em tempos de Ditadura, a produção artística ou as intervenções dos artistas situavam-se para além do campo exclusivamente ético ou moralizante. Daí a força de proposições políticas assumidas pela arte conceitual no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- ALAMBERT, Francisco Cabral. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BOTELHO, André. (org.). *O moderno em questão – a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- CEVASCO, Maria Elisa (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FERREIRA, Gullar. (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- FIALHO, Ana Letícia (org.). *Relatos críticos da 27ª. Bienal de São Paulo*. São Paulo: Hedra, 2011.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975.
- _____. *Arte brasileira: 1965-1973*. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2011.
- RIBEIRO, Marília Andres. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte : Editora C/Arte, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do Povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.
- _____. Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional. *Sociologia et Antropologia*, V. 01, número 02, p. 165-195, novembro de 2011.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2001.
- SEFFRIN, Silvana. (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultural brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

A AQUISIÇÃO DE OBRAS PARA A GALERIA DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO

Maria do Carmo Couto da Silva¹

A Escola Nacional de Belas Artes, no começo do século XX, funcionava como principal museu de arte da cidade do Rio de Janeiro. Nesse espaço eram exibidos quadros de artistas nacionais e estrangeiros, adquiridos após as Exposições Gerais de Belas Artes.

A importância da exibição de coleção de obras de arte da Academia Imperial para a sociedade local pode ser constada em diversos textos publicados já nos anos 1870, como o de Julio Huelva, que comenta os problemas encontrados nesse acervo:

Se é certo que deve ser julgada a civilização de um povo, pelo estado de desenvolvimento a que elle tiver levado as bellas artes, o mundo olhará para nós com piedade e decerto negará todas as conquistas, que inegavelmente temos feito em muitos outros ramos de conhecimento humanos.

As belas artes, entre nós, quasi não existem. Vegetam, apenas encarceradas aos estreitos cacifos de uma academia pequena por fora e por dentro.

Galerias de pintura e esculptura, que são em todas as nações, a verdadeira escola para educar o povo, pela contemplação do bello e arreigar nelle a estima e superação das artes – não as tem nosso paiz.

As colleções artisticas dos particulares são poucas e todas mediocres e a única coleção official – a da Academia de Bellas Artes – só tem de pomposo o título de pinacotheca. (...)

Nesse simulacro de museu artístico vivem, em relações de perfeita amizade, as cópias com os originaes, Escolas – nem mesmo classificadas... (HUELVA, 1875: 1)

Na década seguinte, novas questões foram apresentadas pelos críticos, como o constante fechamento do espaço, que impedia que o público pudesse ver importantes obras de arte, como a *Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meireles ou os quadros de Pedro Américo. Dessa forma, encontramos outro texto, escrito por França Júnior, publicado em 1886, que continua o discurso de Huelva:

¹ Doutora em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP. Pós-doutoranda em História da Arte pela Faculdade de Urbanismo – Universidade de São Paulo/Bolsista da FAPESP.

O Rio de Janeiro possui uma Academia Imperial de Belas Artes. Nesta, se não existem em grande quantidade originais dos famosos mestres antigos e modernos, encontram-se todavia, alguns quadros dignos de nota.

O publico, frequentando-a, poderia formar e educar o gosto pelo bello.

Para isso, porém, fora preciso que a tal Academia não se conservasse constantemente fechada como o cofre de um usurário. (...) Porque para ver ali obras d'arte, torna-se necessário um empenho ou uma recommendação para os distinctos funcionários, que dirigem o estabelecimento?"

Há muitos provincianos, tendo aliás já estado nesta capital, que conhecem apenas por tradição o famoso grupo de Bernardelli, a Primeira Missa, do Victor Meirelles, as obras de Pedro Américo e outras produções antigas e modernas de artistas nossos, que só são vistas durante as exposições. Por que estas exposições, além de raras, duram tão pouco. (FRANÇA JÚNIOR, 1886: 2, grifo nosso)

Depois da Proclamação da República e da reforma da antiga Academia a coleção cresceu, incorporando quadros de novos artistas nacionais, atuantes nos anos 1880 e 1890. Um documento da Escola Nacional de Belas Artes traz a relação dos quadros adquiridos nesta década, entre eles, *Caipiras negaceando*, de Almeida Junior; *Pescadores do Adriático*, de A. Parreiras; *Paisagem e Floresta* (guache) de João Batista Pagani e *Uma pedreira* de Eliseu Visconti. No ano seguinte foram adquiridos: *Chegou tarde*, *Cena do Rio Grande do Sul* e *Derrubada*, de Weingartner e os *Bandeirantes* de Henrique Bernardelli.

No ano de 1892, foram adquiridos os quadros *Paisagem*, de Batista da Costa, *Bela Vista*, de B. Parlagreco e *Modelo em repouso*, de Henrique Bernardelli, além de marinhas de Castagneto. De 1895 destacamos os quadros *Más notícias* de Rodolfo Amoedo, *Mangueira* de João Batista da Costa e *Recado Difícil* de Almeida Junior. No ano seguinte é adquirida uma paisagem pernambucana e o *Despertar de Ícaro* de Lucílio de Albuquerque. Em 1896 temos a compra de *Cesta estanhada* de Pedro Alexandrino.

Por outro lado, em 1904, foi adquirido por uma comissão formada por Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, "um álbum de desenhos e pinturas a guache e aquarelas do finado artista J. Reis de Carvalho, (...) julga o álbum do referido pintor digno de ser adquirido, por encerrar curiosas representações, cenas e costumes do nosso país". Acreditamos que devam ser imagens relativas à Comissão Científica do Império, que realizou uma viagem ao nordeste do país entre 1859 e 1860.

Quatro telas e três retratos pequenos de Nicolas-Antoine Taunay ingressam na coleção da ENBA em 1909, assim como o quadro *Farda Ginásiana* de Eugenio Latour, *A verde* de Augusto

Falésias e de *Interior de Atelier*, de Carlos Chambeland. Em 1910, o quadro *Interior bretão* de Presciliano da Silva e também é adquirido *Dame a la Rose* de Belmiro de Almeida. Em 1911, além de *Saudade* de Amoedo, começamos a perceber a aquisição regular de quadros de artistas estrangeiros como dos espanhóis José Pinello, Villegas Cordero e Francisco Pradilla.

No começo do século XX, é possível percebermos o aumento de mostras de artistas portugueses, espanhóis e italianos contemporâneos, como a exposição coletiva de pintores portugueses ocorrida no Rio de Janeiro que apresentou trabalhos de José Malhoa, Columbano, Ernesto Condeixa, Manuel Henrique Pinto e Carlos Reis. Diversas obras apresentadas nestas exposições foram adquiridas ou doadas para a galeria da ENBA, dado que demonstra grande afinidade artística entre Europa e Brasil. Migliaccio destaca que a entrada dessas obras para o acervo reflete a nova direção do gosto e a didática da Escola Nacional de Belas Artes, após 1890.

As exposições de artistas estrangeiros envolvem questões relacionadas ao circuito artístico e mercado de arte, à atuação de *marchands* estrangeiros no país, assim como à abertura de novos locais de exposição que permitem a ocorrência dessas mostras. Estes são pontos importantes que deverão ser analisados em nosso projeto de pesquisa de pós-doutorado.

Essa proposta de aquisição de obras de artistas vivos, como nota Fernanda Machado Tozzo, ocorre devido à “mudança paulatina dos valores artísticos ocorrida no início do século XIX na Europa.” A primeira ação neste sentido aconteceu no palácio de Luxemburgo, em 1818, com a criação de museus de Thorwaldsen e David d’Angers.

No final do século XIX obras de artistas inovadores, como os impressionistas, passaram a integrar os museus europeus e Roland Schaer relata que em 1896 o conservador alemão Hugo Von Tschudim da Galeria Nacional de Berlim, demitiu-se do cargo após diversas críticas por adquirir obras de Manet, Monet, Renoir e Cézanne. Por outro lado, a Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, inaugurada em 1885, como notamos em nossa tese de doutorado (SILVA, 2011: 334), deriva de um contexto italiano em que desde os anos 1860 se discutia a necessidade de criar na capital um museu para reunir as obras de excelência apresentadas nas Exposições Nacionais, voltado à coleção de obras contemporâneas das tendências mais recentes e priorizando a aquisição de trabalhos de “*artisti viventi*”, como forma de apoiar as novas produções. Essa valorização das obras modernas na Itália é uma tendência que o diretor da ENBA, Rodolfo Bernardelli pode perceber

em seus anos em Roma e notamos que ela se faz presente na aquisição das obras para a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes.

Não possuímos informações sobre os procedimentos para compra de obras anteriores a 1902, quando houve uma grande aquisição para a ENBA. A partir dessa data a escolha dos trabalhos a serem adquiridos passa a ser feita por uma comissão constituída por Rodolfo Bernardelli², diretor da Escola, do professor Rodolfo Amoedo e Carlos Américo dos Santos, jornalista, “para que dessem parecer sobre o merecimento das obras d’arte que por ventura fossem propostas ao Governo.” Essa comissão foi responsável pela aquisição de vários quadros, comprados do representante Guilherme da Rosa: “A luva branca”, “Madona e a locandeira” e “Soldado”, de Columbano Bordallo Pinheiro; “Um homem ao mar”, de Ernesto Condeixa; “Os amores do moleiro”, de Carlos Reis; “A saída do rebanho”, de Manoel Henrique Pinto; e “A sesta”, “A corar a roupa” e “Gozando os rendimentos”, de José Malhoa, entre outros.

Em 1902 foram adquiridos também dois quadros do espanhol Federico Madrazo da Galeria Cambiaso, cabeças de estudo das quais não dispomos de maiores informações. Os documentos preservados no arquivo histórico do MNBA apresentam ainda informações sobre a compra de uma obra do espanhol Francisco Pradilla.

O historiador Luiz Marques realizou um grande levantamento da arte italiana presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, publicado no catálogo *Arte italiana em coleções brasileiras 1250-1950*. Nesta publicação, em relação aos quadros do século XIX, nota-se a presença de dois quadros do pintor italiano Antonio Mancini, “Fantasia” e “O Louco”; que estão presentes no acervo desde 1893, dos quadros “Idílio” de Giacomo Favretto e “Dor” de Angello Dall’Oca Bianca, obtidos em 1902 com o marchand André de Oliveira e finalmente as telas “Cabras” e “Jumentos” de Giuseppe Palizzi, doadas pelo colecionador Luiz de Resende. Em 1908 é possível constatar a aquisição do quadro “Chiesa della Salute”, de Filippino Carcano, uma vista da cidade de Veneza. Sabemos que o pintor italiano teve entre seus alunos o brasileiro Antonio Parreiras.

Outra aquisição importante para a coleção de arte internacional do Museu foi realizada em 1906, quando ocorreu uma mostra individual de José Malhoa, a convite do Gabinete Português de

2 Em nosso projeto de doutorado acreditávamos inicialmente que a responsabilidade pela compra das obras seria apenas de Rodolfo Bernardelli, mas constatamos ao longo da pesquisa para a tese, em fontes primárias preservadas no MNBA, que a decisão era tomada por uma comissão ou por um grupo de professores da ENBA e não só pelo diretor, embora muitas vezes os documentos fossem redigidos e assinados por ele. Cf. SILVA, 2011: 335.

Leitura do Rio de Janeiro, comentada pelos principais jornais da cidade. O quadro “As cócegas”, do pintor português, após ter sido muito ressaltado pela crítica da época, passou a integrar a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes, juntamente com diversos desenhos doados pelo artista. Uma primeira versão do quadro fora apresentada no Salão do Grêmio Artístico de 1894. Um crítico do jornal português “O Antonio Maria” exaltou as qualidades do trabalho pela sensualidade implícita no gesto da moça que provoca, com uma espiga, o rapaz estendido sobre o feno. O articulista do jornal destacou o intenso cromatismo, que sugere o calor característico do verão, e afirma que:

... o tratamento nervoso, largo, do chapéu, dos panejamentos da saia, vermelha, e dos caules de trigo, a atmosfera abrasadora são elementos que fazem d’*As cócegas* uma obra de respiro largo e um dos melhores quadros da pintura portuguesa deste período.

A tela foi exposta no Salão de Paris, em 1905, com o título de “Chatouillant”. No ano seguinte, foi apresentada em mostra individual do artista no Rio de Janeiro, quando foi adquirida para a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, compondo atualmente o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Na ocasião da mostra de Malhoa no Brasil, o crítico Gonzaga Duque escreveu sobre sua obra, ressaltando a sinceridade de expressão que ele obtinha em suas obras e as suas qualidades de pintor de paisagens ao ar livre:

possui uma impulsiva afetibilidade para os humildes; o viver simples dos campônios, as cenas provincianas, o feitiço achavascado do montanhês, o tipo sadio da varina, a miséria fuliginosa dos casais dão os melhores dos seus quadros, são os temas prediletos da sua paleta. (...) A habilidade que aí está corresponde à que se admira no ar livre, intitulado *Cócegas*, a maior de suas telas (...) há a grandeza planimétrica da paisagem loura de trigos em ceifa, a grandeza aérea dos céus, do horizonte, a gama em dois tons do solo juncado de paliçada, a corporatura animal dos saloios em folga, o desalinho sujo de suas vestes das fadigas... (DUQUE, 1997: 42-44)

Após ser comprada a tela de Malhoa foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes de 1906, juntamente com quadros de alunos e professores da Escola Nacional de Belas Artes.

As doações de colecionadores foram, como já destacamos, muito importantes para a composição da coleção. Luciano Migliaccio destaca a coleção de Joaquim Augusto da Silva Porto, que foi o primeiro secretário e segundo diretor do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, tendo sido ainda, primeiro secretário, bibliotecário e diretor das aulas do Liceu Literário Portu-

guês. Em 1902, Cunha Porto doou obras de artistas portugueses à Escola Nacional de Belas Artes, que segundo o autor, parecem “ter formado o núcleo mais importante e consistente de autores portugueses no acervo brasileiro.”. As várias doações feitas por colecionadores brasileiros à galeria da ENBA foram comentadas por Paulo Knauss em estudo recente:

No Rio de Janeiro, ao longo do século XIX também se organizaram outras grandes coleções particulares de arte significativas, com a especificidade da ênfase na arte estrangeira. (...) Especialmente o período do Segundo Reinado e das primeiras décadas da República ficaram marcadas pelos colecionadores de arte e pintura européia. O Museu Nacional de Belas possui acervo originado de colecionadores importantes, que contribuíram para a afirmação da pinacoteca da antiga Escola Nacional de Belas Artes. Antes de seu falecimento Salvador de Mendonça já havia contribuído com doações à instituição oficial de promoção das artes. Em 1922 foi a vez da viúva do Barão de São Joaquim cumprir o desejo do falecido marido, doando 64 obras à pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes, na maioria pintura a óleo, além de desenhos e aquarelas européias. Destacam-se no lote vinte pinturas de Eugène Boudin e criações de influência impressionista como de Alfred Sisley, além de obras mais antigas como uma tela de Brueghel de Velours ou um David Teniers, do século XVII. Do universo social do Império do Brasil, emergiu igualmente a coleção do Conde de Figueiredo, conhecida por 38 pinturas doadas à ENBA. **Desse conjunto, é possível considerar também a articulação estabelecida com a instituição oficial das artes. Isso significa dizer que os colecionadores, através de suas doações, fortaleciam a referência institucional do campo artístico.** (KNAUSS, s.d, grifo nosso)

Arthur Valle destaca o acréscimo ao acervo de pinturas portuguesas da Pinacoteca da ENBA, relacionado à doação de trinta e sete pinturas, em 1926, pelo colecionador português Luís Fernandes: composta por quadros como *Retrato de Josefa Garcia Greno*, de Adolfo Greno; *Mulher com Luneta*, de Columbano; e *Um compasso difícil (Lição de violino)*, de Malhoa, além de alguns estudos de paisagem de Silva Porto.

Em nossa comunicação pretendemos ressaltar a importância de algumas aquisições e doações feitas para a Galeria da Escola Nacional de Belas Artes, agora Museu Nacional de Belas Artes, de obras nacionais e estrangeiras, ressaltando a importância da escolha desses quadros e esculturas adquiridos para este acervo. Esses trabalhos se relacionam à visão artística dos novos professores e diretores da instituição sobre as obras que deveriam ser preservadas e expostas ao público e apontam dessa maneira para questões museológicas e da crítica da arte do período.

BIBLIOGRAFIA

- DOCUMENTO da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 20 abril 1904. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes, (Pasta AI / EN 54)
- DUQUE, Gonzaga. *Graves e Frívolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Livraria Sette Letras, 1997, p.42-44.
- FRANÇA Júnior. Nós. *O Paiz*, 18 jan. 1886, p.1-2. Coluna Echos Fluminenses.
- HUELVA, Júlio. Bellas Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1875, p.1. Folhetim da Gazeta de Notícias.
- KNAUSS, Paulo. O cavalete e a palheta. A prática de colecionar no Brasil. Disponível em: http://www.historia.uff.br/labhoi/files/May07HQ6_MUCt_cavalete_paleta.pdf
- Acesso em 03 abr. 2011.
- MACHADO, Fernanda Tozzo. *Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação*. Campinas, SP : [s. n.], 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- MARQUES, Luiz. *A arte italiana no Museu Nacional de Belas Artes, 1250-1950*. São Paulo: MNBA, 1996. 106 p., il color. ([Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 2]).
- MIGLIACCIO, Luciano. Notas para um inventário de obras de arte portuguesa em coleções brasileiras. In: SEPARATA da obra II Congresso Internacional de História da Arte - Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades, 2001. Coimbra : Almedina, 2005, 991-1003.
- PORTUGAL. Ministério da Cultura. *A pintura de Malhoa : amar o outro mar*. Lisboa: [s.n.], 2003, p.58.
- SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Campinas, SP: [s. n.]. Tese de Doutorado em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000785279>. Acesso em 15 maio 2012.
- VALLE, Arthur. Considerações sobre o Acervo de Pintura Portuguesa da Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/portugueses_enba.htm>. Acesso em 05 maio 2012.

AMÉRICA LATINA: CARTOGRAFIAS POÉTICAS

Maria Luiza Calim de Carvalho Costa¹

Introdução

O cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, em 1507, desenhou o mapa “*Universalis Cosmographia*” a partir de epístolas de Américo Vespúcio em que relatava suas viagens a Pier Soderini, supremo magistrado da República Florentina, e também aos Médici onde o navegador florentino reconhece as terras descobertas por Colombo como terras novas, *Mundus Novus*- o título de uma das três epístolas enviadas aos Médici. É a imagem inaugural da América (figura 1).

Duarte Nuno G. J. Pinto da Rocha, em texto sobre Américo Vespúcio postado no site do Instituto Camões explica a origem do nome do continente.

O nome “América” atribuído ao continente descoberto por Colombo (novo para os Europeus), em consequência das navegações do final da centúria de Quatrocentos, tem a sua origem em Américo Vespúcio que afirma, no *Mundus Novus*, ter estado no continente. A sede de informações sobre os novos territórios do Ocidente Atlântico e sucessivas edições dos seus registros (com o que carregam de verdade e exagero) viriam a contribuir decisivamente para a estabilização de *América* como a designação do continente por parte da civilização que se assumiria como dominante. (Rocha in: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaort/g63.html>)

Já o termo “América Latina” foi cunhado no século XIX, por volta de 1860, segundo Chasteen (2006), o imperador francês Napoleão III buscava ampliar sua influência no México e para isso buscou construir uma identificação entre os dois países a partir do que havia em comum entre eles: a origem latina de seus idiomas. O francês, o espanhol e o português têm como matriz linguística o latim, desse modo a influência francesa buscava uma aproximação ao mesmo tempo que esse discurso buscava afastar o imperialismo britânico de origem anglo-saxônica.

A nomenclatura “latina” ignora as línguas indígenas locais e a matriz africana! Unidos por uma matriz linguística do colonizador, a América Latina está longe de configurar uma unidade. A América Latina é diversa, múltipla, o lugar do híbrido, do sincretismo e da mistura de raças e línguas.

¹ FAAC- Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação /Unesp -Professora doutora

Desde que Joaquim Torres García em 1935 inverteu a posição do mapa do continente (figura 2), situando a América do Sul ao norte, artistas modernos e contemporâneos partem de mapas como formas de medir e representar o mundo propondo novas maneiras de ver.

São psicogeografias, rotas de derivas, mapas afetivos e diversas representações do mundo que contradizem as cartografias convencionais.

O gesto simbólico Torres García foi tantas vezes retomado por outros artistas latino-americanos como Rubens Gerchman e Nicolas García Urriburu, apontando a necessidade de se pensar a América Latina contemporânea. Os diálogos transnacionais que as novas tecnologias proporcionam rompem os limites geofísicos e constroem territórios antes inexistentes. As relações interculturais deslocam e ao mesmo tempo resignificam os espaços locais.

Desde a I Bienal do Mercosul, em 1997, essa questão tem sido abordada pelos curadores do evento: intitulada “Cartográfica - Território e história” na I bienal, ou “Ensaio de Geopoética” na 8ª edição do evento realizado em 2011.

Através dessas curadorias realizamos um recorte de obras e artistas do evento com intuito de refletir sobre cartografias poéticas para a América Latina. Novas configurações cartográficas para a América Latina, nos fazem refletir sobre os territórios culturais. Nos trazem a questão: Onde está a América Latina no contexto geopolítico-cultural do mundo globalizado?

A BIENAL DO MERCOSUL

A partir do tratado econômico e das fronteiras geopolíticas dos países que fazem parte do Mercosul, a Bienal do Mercosul desde 1997 tem trazido à baila a questão da identidade cultural da América Latina sem contudo deixar de estabelecer diálogos com a arte contemporânea mundial. A primeira Bienal, em 1997, a maior mostra de arte latino-americana até então realizada no Brasil, foi restrita aos países do Mercosul - Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, e teve como país convidado a Venezuela. Com a curadoria do crítico Frederico Moraes, a exposição foi agrupada em três módulos “Construtiva - A arte e suas estruturas”, “Política - A arte e seu contexto” e “Cartográfica - Território e história”, também foi composta de mais dois segmentos: o primeiro reuniu obras de jovens artistas e o segundo uma seleção de obras de coleções públicas

e privadas brasileiras. Dois seminários que discutiram as utopias latino-americanas e o ponto de vista do hemisfério norte sobre a produção artística latino-americana aconteceram durante o período do evento.

Em entrevista a Frederico Moraes feita por Gaudêncio Fidelis -em 06.11.2005, Porto Alegre- O curador da 1a. Bienal do Mercosul fala sobre a exposição:

Acho que fundamentalmente a idéia inicial da Bienal era a de propor um esforço coletivo, ao tentar uma nova abordagem da arte latino-americana a partir de um ponto de vista nosso. Isso não significava naquele momento, nem significa hoje, nenhuma tentativa de excluir as leituras de fora, européias ou norte-americanas. Tanto que, paralelamente à Bienal, nós fizemos dois seminários, e um dos seminários era uma discussão sobre as diversas interpretações, as várias utopias, os mitos, e assim por diante, em torno da arte latino-americana, mitos criados aqui e criados lá fora. (MORAES,2005 In FIDELIS,2005,p.48.)

Joaquim Torres García inverteu a posição do mapa do continente, situando a América do Sul ao norte. Este pequeno desenho ilustra um artigo de Torres García de 1935, no qual ele defende a criação de uma “*Escuela del Sur*”. Essa imagem ilustra uma necessidade latino-americana de buscar caminhos próprios. (figura 2) Ao inverter o mapa da América do Sul o artista uruguaio Torres Garcia inaugura com seu gesto simbólico uma busca da identidade latino-americana.

He dicho Escuela del Sur; porque en realidad nuestro norte es el Sur. No debe de haber norte, para nosotros, sino por oposicion a nuestro Sur.
Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posicion, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de America, desde ahora, prolongandose, senala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra brujula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aqui, bajan, no suben, como antes, para irse hacia el norte. Porque el norte ahora esta abajo. Y levante, poniendonos frente a nuestro Sur, esta a nuestra izquierda. Esta rectificacion era necesaria; por esto ahora sabemos donde estamos (TORRES GARCIA, 1935).

Na I Bienal do Mercosul, o módulo “Cartográfica - Território e história”, através de cartografias poéticas, retomam a questão levantada pela obra “América invertida” de Torres Garcia.

O artista brasileiro Rubens Guerchman retoma o mapa invertido de Torres Garcia homenageando o artista uruguaio e propõe um olhar crítico para uma nova cartografia... Sua obra “A Nova Geografia/ homenagem a Torres Garcia” (figura 3) foi produzida na década de setenta do século

XX , período em que território latino-americano era assolado por ditaduras, dívidas internacionais quase impagáveis e de um processo crescente de influência cultural norte-americana. As rádios tocam música norte-americana e a televisão veicula “enlatados” produzidos nos Estados Unidos da América. No Brasil, o acordo MEC/USAID altera o projeto educativo do país passando do modelo humanista francês para um modelo tecnicista norte-americano. A segunda língua obrigatória nas escolas brasileiras passa ser o inglês. Por conta do fechamento político das ditaduras latino-americanas, assim como também a crise econômica nesses países há um êxodo muito grande de latino-americanos para os EUA, que criam comunidades de latinos na América do Norte, também na Europa ou em outros países da própria América Latina. “A América Latina não está completa na América Latina. Sua imagem é devolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações” (CANCLINI,2008,p.25).

Dentro desse mesmo contexto, foi produzida a obra de Ivens Machado intitulada “Mapa Mudo” (figura 4) que apresenta um mapa do Brasil construído em concreto recoberto de cacos de vidro e sugere os duros tempos de restrição aos direitos humanos. Como os muros cravejados de cacos de vidro para isolar uma área, a obra representa o país fechado politicamente. A impossibilidade de tocar a obra pelas pontas cortantes dos pedaços de vidro dá o limite à apreensão da concretude da realidade brasileira daqueles anos de chumbo.

O artista argentino Nicolás García Urriburu realiza uma série de obras onde apresenta sua visão geopolítica inspirado na obra “El norte es el Sur” de Joaquim Torres García. São elas: “Latinoamérica, reservas del futuro, unida o sometida”, 1973; “Arriba el Sur” 1993 (figura 5); “Ni arriba ni abajo”, 1993 ; “Sur”, 1998. A serigrafia intitulada “Arriba el Sur” de 1993 apresenta a América do Sul invertida sob um fundo vermelho atormentado aludindo há um espaço energético ou conflituoso...

A VIII Bienal do Mercosul , realizada em 2011, tem como título “Ensaio de Geopoética”, segundo o curador da mostra José Roca, em texto de abertura do catálogo da VIII Bienal o título busca aludir :

- _ às diferentes formas com que as noções de localidade, território, mapeamento e fronteira são abordadas pelos artistas contemporâneos;
- ao Mercosul como construção geopolítica, e outras organizações supranacionais regionais;

– à cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte (ROCA,2011,p.12).

A mostra, nos Galpões do Porto, ganhou pequenos territórios simbólicos - ZAP (Zonas de Autonomia Poética) onde vários artistas desenvolveram a representação de uma nação, que convidam à reflexão sobre o que ou quais características definem uma comunidade humana particular.

Toda nação é, de certa maneira, uma ficção, posto que o que a caracteriza como tal, em um sentido ontológico e incontestável, foi definido culturalmente com o fim de dar a um grupo humano uma série de características que lhes permita se identificar como conjunto. E, por ser uma criação, as características de nação podem ser redefinidas criticamente. Alguns artistas compreendem que esse caráter ficcional se presta para especulações criativas e, em consequência, os tópicos de nação, nacionalidade, estado, país e território vêm sendo uma preocupação na arte nas últimas décadas. O tema tornou-se atual nos últimos anos na América Latina devido às comemorações do bicentenário de independência. (ROCA,2011,p.42)

Como ensaios de geopoéticas, Anna Bella Geiger, artista brasileira, expôs algumas obras na VIII Bienal de Mercosul como: O novo atlas 1 (1977), A cor na arte (1976) e a série de mapas Variáveis (1977/2010). Através de técnicas variadas a artista reordena simbolicamente a geografia utilizando a cartografia como recurso para criticar os estereótipos de brasilidade como também traz a questão da representação territorial em contraposição aos territórios culturais.

Em “Variáveis”(figura 6), serigrafia do *mapa mundi* sobre linho branco cujas coordenadas desenham uma malha bordada à máquina onde os fios ao final de cada linha do bordado não foram arrematadas nos pões a refletir sobre as múltiplas variáveis que reconfiguram as noções espaciais e temporais na contemporaneidade.

Lançando mão da cartografia, o artista mexicano Eduardo Abaroa expõe um trabalho que traz à tona disputas de riqueza mineral de uma região: a Isla Bermeja. Com objetos que se encontram facilmente nas lojas e com vendedores ambulantes da Cidade do México, objetos advindo de vários lugares do mundo o artista levanta em sua obra a questão das políticas da globalização na vida contemporânea. A obra intitulada Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) (1991/2011) propõe uma escultura realizada através da materialização do perímetro territorial da ilha Bermeja, situada no Golfo do México, região rica em jazidas petrolíferas e portanto disputada nas relações de poder.

Com paradoxos estéticos e conceituais esses ensaios de cartografias poéticas nos desconecta do olhar automatizado e superficial e propõe pensar a América Latina a partir de mapas simbólicos construindo uma nova cartografia.

MAPA: CONSTRUÇÃO DE TRAJETOS

A América Latina é composta por índios, imigrantes europeus, africanos, asiáticos... Essa multiculturalidade dificulta a definição do que somos. As fronteiras físicas não contornam o espaço latino-americano, estamos também como imigrantes nos outros continentes, assimilamos e somos assimilados nos diálogos transculturais.

Somos uma América Latina diversa, também, quanto ao desenvolvimento econômico e nossa acessibilidade aos bens de consumo. Diferenças essas, tanto entre as nações como, também, e principalmente dentro das mesmas. Centros de excelência tecnológica avizinham-se à miséria e exclusão.

Maior comunicação entre culturas tem sido promovido pelo acesso às tecnologias contemporâneas. Em contexto de globalização, há uma difusão transcultural que reorganiza sob a forma de consumo os modos de vida e modos de ver.

Com um pequeno recorte da I e VIII Bienal do Mercosul a partir das cartografias poéticas de alguns artistas eleitos para o artigo nos oferecem trajetos para refletirmos sobre o que somos.

Continuamos a refletir sobre os territórios culturais: Onde está a América Latina no contexto geopolítico-cultural do mundo globalizado?

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Volume II*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BERTOLI, Mariza. *A Sedução dos Contrários na Arte da América Latina*. Tese de doutorado. São Paulo: PROLAM-USP, 2003.
- BULHOES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CANCLINI, Nestor. *As Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um Lugar neste Século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CHASTEEN, John C. *Born in Blood and Fire: A Concise History of Latin America* 2nd Ed. Norton, 2006

FIDELIS, Gaudêncio. Uma história concisa da Bienal do Mercosul/ Gaudêncio Fidelis. Pref. Paulo Sergio Duarte - Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005. P. 395 <http://www.bienalmercosul.org.br/novo/arquivos/publicacao/pdf/Historia%20da%20Bienal.pdf>

8ª Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética: catálogo / coordenação Alexandre Dias Ramos. curador geral José Roca; colaboração de Alexia Tala, Aracy Amaral, Cauê Alves, Fernanda Albuquerque, Pablo Helguera, Paola Santoscoy. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

IMAGENS



FIGURA1 Martin Waldseemüller. *Universalis Cosmographia*, 1507

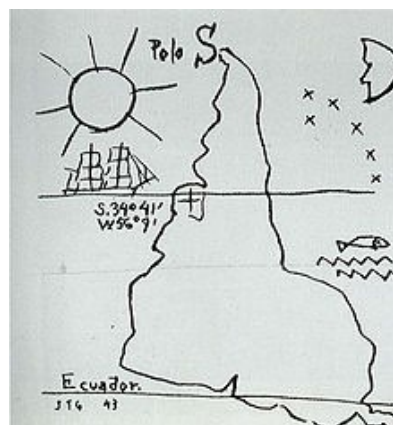


FIGURA 2 Torres García. *El Norte es el sur*, 1935



FIGURA 3 Rubens Gerchman. *A Nova Geografia / Homenagem a Torres García*, 1971-1979



FIGURA 4 Ivens Machado. Mapa Mudo, 1979
Concreto e vidro, 150x150x18cm. Coleção Gil-
berto Chateaubriand



FIGURA 5 Nicolás García Urriburu. Arriba el
Sur 1993 – Serigrafia 63.5 x 90.2 cm. El Museo
del Barrio -NY, EUA

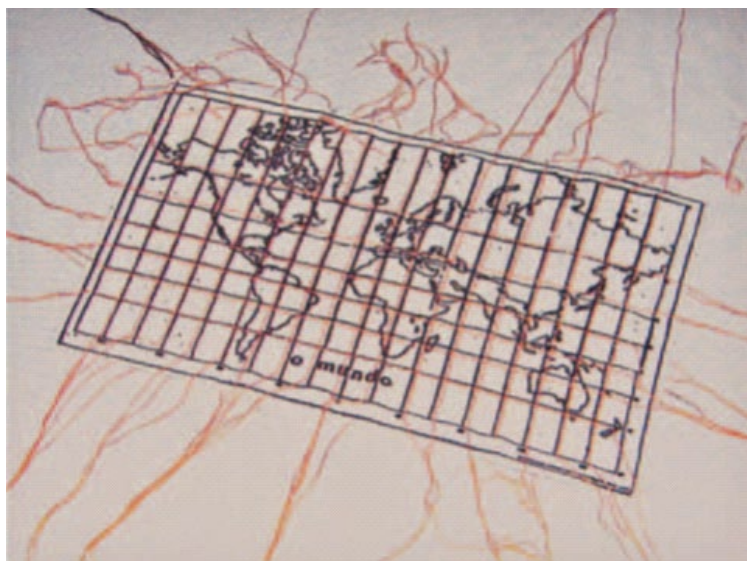


FIGURA 6 Anna Bella Geiger. Variáveis.
1976/2010. Desenho, serigrafia e bordado à
máquina sobre linho branco. 4 partes de 25
x 30 cm. Foto: Rubber Seabra.

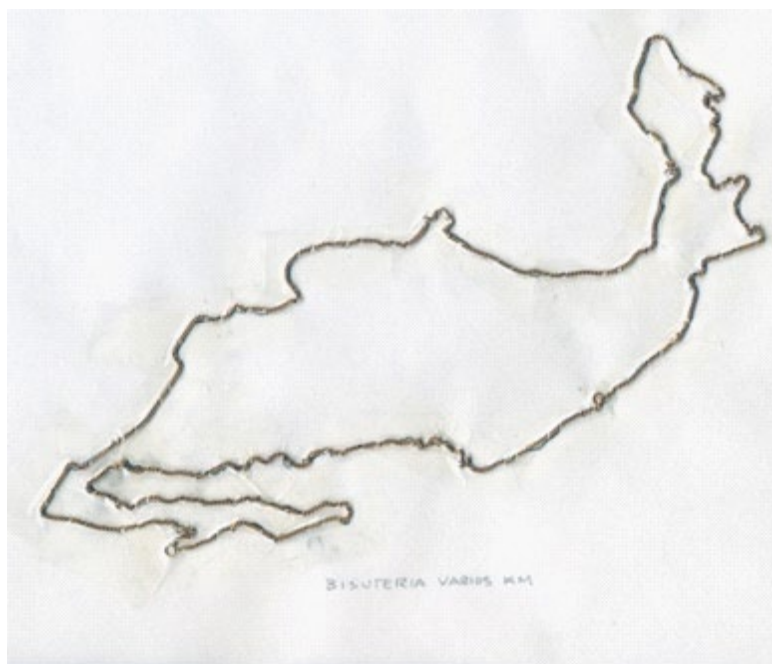


FIGURA 7 Eduardo Abaroa. Bisutería, 20,96 km (Isla Bermeja) 1991/2011. Cortesia Galeria Kurimanzutto, México.

DA ARTE PARA A ARQUITETURA: AS PRÁTICAS DE TRISHA BROWN, DUANE MICHALS E BERNARD TSCHUMI COMO APROXIMAÇÕES CRÍTICAS AO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO¹

autora: Mariana Dobbert Tidei²

co-autor: Prof Dr. David Moreno Sperling³

É de interesse a essa pesquisa um espaço de proposição crítica comum à arte e à arquitetura, no interior do qual, ambas se empenham por atuar no contexto contemporâneo construindo interlocuções entre si. Com esse intuito recorreremos a um momento-chave para este campo comum entre arte e arquitetura, a virada dos anos 1960 e 1970, em que o posicionamento crítico frente aos processos que se desdobraram nos campos político, social e cultural, esteve em pauta em diversas instâncias culturais, como reação às sociabilidades espetacularizadas e voltadas ao consumo. Tais manifestações e práticas foram fortemente influenciadas pelos acontecimentos que marcaram os anos 1960, que (re)definiram os ideais da geração, tendo como destaque os eventos de grande repercussão deflagrados em maio de 1968 na França.

Como recorte deste espaço comum de proposição crítica, são delineadas similaridades entre o trabalho da coreógrafa Trisha Brown, do fotógrafo Duane Michals, e do arquiteto Bernard Tschumi, os quais atuaram no mesmo momento histórico na cidade de Nova Iorque. A partir de obras selecionadas para análise - “Man walking down the side of a building”, “Roof Piece” e “Walking on the wall” (Trisha Brown), “Moments before the tragedy”, “Chance meeting” e “I dream the perfect day in New York City” (Duane Michals), “Advertisements for architecture” e “The Manhattan Transcripts” (Bernard Tschumi) - foram delineadas transversalidades entre suas práticas.

A idéia de transgressão da realidade e questionamento das superestruturas desenvolvida por Michel de Certeau em “A invenção do cotidiano” (1980) é de interesse nesse processo de pesquisa. Para Certeau, a ação tática de invenção do cotidiano é uma possibilidade de alteridade e tem como autor o homem comum e suas práticas dentro da cultura popular, suas *operações táticas* possibilitam uma resistência frente às *estruturas*.

1 Este trabalho apresenta parte dos resultados de pesquisa de iniciação científica intitulada “Diálogos entre arquitetura e arte como aproximação crítica ao espaço urbano contemporâneo: Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals”, financiada pela FAPESP.

2 Mariana Dobbert Tidei é arquiteta e urbanista pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP).

3 David Moreno Sperling é arquiteto, professor-doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU.USP) e pesquisador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC.USP).

Tomando parte de um fenômeno mais amplo, de (re)definição dos significados das práticas culturais e a busca por engajamento social, Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals, por meio de suas operações táticas, tensionaram os limites dos campos disciplinares nos quais estavam inseridos, e estabeleceram narrativas dissonantes das previamente estabelecidas.

Enquanto no campo da arte havia um deslocamento em direção ao espaço urbano, na busca por uma re-inserção social em um contexto social amplificado, articulado por meio de uma revisão da relação entre artista, obra e espectador, na arquitetura o movimento se desdobrava em outro sentido. A arquitetura passava por uma *crise de sentido*, havia um questionamento com relação à reprodução dos dogmas da teoria *modernista*: o apego ao funcionalismo (a forma segue a função), assim como a necessidade de uma “ruptura radical” com a história. Dentro desse processo de revisão, havia ainda a busca por intertextualidade com outras áreas do conhecimento como fenomenologia, estética, teoria lingüística.

Diante desses novos reposicionamentos em relação ao sujeito e à arquitetura/cidade, em que passam a emergir novos entrecruzamentos entre arte e arquitetura, nos interessa olhar de perto esse processo por meio das obras de tais agentes. Para uma apreensão das questões levantadas, nos aproximaremos individualmente dos trabalhos de Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi, recortando uma obra de cada um deles, entre outras analisadas durante a pesquisa, que toquem em questões pertinentes a serem trazidas para a discussão.

Uma das questões trazidas por Trisha Brown, coreógrafa, dentro do coletivo *Judson Dance Theater* do qual fazia parte, era de uma reinserção social da dança e a busca pela re-significação da prática. Sua obra dialoga com o contexto sócio-cultural dos anos 1960/70, marcado pela efervescência contra-cultural. Processava-se de maneira ampla uma revolução comportamental na busca por transgressão da realidade baseada na lógica do capitalismo. As profundas transformações na estrutura urbana com as quais a coreógrafa manteve interlocuções foram assimiladas durante o seu percurso, apontando diferentes possibilidades em relação ao seu próprio papel como artista.

Roof Piece (1971) toma como cenário para *performance* alguns telhados de Manhattan, tendo como pano de fundo os edifícios e o efeito escultórico das caixas d’água que compõem o *skyline* da região ao sul da rua *Houston*. A *performance* começa com a artista realizando movimentos improvisados, que remetem a um sinalizador de trânsito estabelecendo comunicação com os ou-

tros *performers*, os quais ‘reproduzem’ o movimento instruído pelo primeiro. Em seguida, este interrompe o movimento e sinaliza para o dançarino seguinte localizado em outro telhado para que esse dite as regras da próxima seqüência, mantendo o mesmo padrão de movimentos seriados. Esse fluxo de informação é passado de um dançarino a outro e se reproduz por nove quarteirões da região do Soho.

Em *Roof Piece*, o alcance do olhar é colocado em suspenso para abrir espaço ao espectador completar o desenvolvimento da *performance* em seu imaginário. Ao se aproximar do espaço urbano das cidades, dos movimentos cotidianos, pressupondo o corpo como intermediário de nossas relações com o mundo, procura provocar uma participação ativa do observador em suas performances.

Brown testou nesse trabalho como movimentos improvisados apareciam à distância e eram transformados pela transmissão sucessiva entre os dançarinos. O que se desdobrava era próximo a um “jogo de siga o mestre” em que um *performer* ditava a regra para os outros, que a reproduziam segundo sua apreensão fragmentada pela distância e improvisavam a partir do lapso de informação desvanecida, dando continuidade à seqüência. Codificação e decodificação, regra e ruído, programa e incidente são os pares de pólos que atuam neste trabalho.

Durante seu percurso, Trisha Brown desenvolveu táticas que a levariam a uma abordagem da dança em constante construção e reconstrução, buscando no cotidiano subsídios para as performances que realizava no circuito alternativo das artes, por meio da libertação dos códigos e condutas inscritos no corpo por meio da dança e de hábitos antropológicos. Com intuito de desnaturalizar as circunstâncias físicas, e institucionais para a ocorrência da dança e libertar-se dos limites que a caixa cênica inscreve sobre o corpo, desloca sua atividade para o espaço urbano, apropriando-o como palco. Atua nas ruas, nos telhados e estacionamentos de Manhattan, quando passa a ser estabelecida outra forma de relação com o público. E, nesse momento, insere a dança em um universo mais amplo que engloba os *happenings* e as *performances* que então ganhavam presença entre a vanguarda artística.

Compartilhando desse mesmo contexto histórico, Duane Michals trouxe novas questões para a fotografia: explorou-a em seu limite para dar corpo às suas reflexões sobre a própria ontologia da fotografia e do sujeito que a frui. Ao aproximá-la da literatura e do cinema para construir pequenas narrativas inscritas no espaço-tempo do cotidiano, pretendia retirá-la do campo de uma linguagem

autônoma, e estabelecer um diálogo mais estreito com os acontecimentos urbanos. Duane Michals entende a fotografia para além do registro do real; a realidade para ele vai além do que pode ser visto. Os sonhos, desejos, o prazer, as experiências é que constituem a realidade.

Chance Meeting (1970) é uma narrativa composta por seis fotografias, e o título nos sugere uma chave de leitura, ‘*um encontro acidental*’ entre dois homens. A primeira imagem dessa foto-sequência revela dois homens em trajes formais e semelhantes, que caminham em um beco seguindo sentidos opostos. O lugar é banal, estreito, entre blocos de edifícios de tijolos avermelhados, por onde se acessa os edifícios pelas laterais, e se encontram as escadas de emergência. A primeira imagem apresenta o contexto: não há presença de pessoas, a não ser de ambos.

Em seguida, a imagem demonstra uma aproximação, quando os corpos se tangenciam. Um momento de tensão, o homem do qual podemos ver o rosto olha para o outro, enquanto se cruzam, mas não é possível ver se houve uma troca de olhares, se ambos trocaram palavras ou se simplesmente seguiram seus percursos. No momento seguinte, o homem que vem em nossa direção volta o olhar para trás, como se quisesse confirmar algo. Mais adiante, um gesto com as mãos nos faz pensar que algo se passou, como se quisesse verificar algo, ou na expectativa de um encontro. Haveria lhe escapado alguma coisa? Ou reconhecido o outro por quem tinha passado? No enquadramento final aparece somente o outro protagonista que até então havia permanecido de costas para a câmera. E ele pára e volta o olhar para trás, mas não é possível saber o que houve. Algo ficou em suspenso. Haveria ele percebido *a posteriori* o que houve?

A sequência nos insere em uma narrativa da possibilidade de um acontecimento, um evento em suspenso, um encontro possível sugerido a partir da presença de dois homens que, durante o momento em que se cruzam em um beco estreito, traçam um percurso íntimo de encontros de corpos. Uma das leituras possíveis a ser feita sugere uma conotação homoerótica latente, quando poderia ser notado um tom autobiográfico no que diz respeito às próprias experiências de Duane Michals, dos encontros e desencontros vividos.

As narrativas ou foto-sequências são fotografias/cenas encadeadas que possibilitam a articulação de um evento no tempo. A elas são associados títulos ou escritos, inseridos pelo próprio autor *a posteriori*. Com estas articulações imagem-imagem e imagem-texto, tece intertextualidades com o cinema, que podem ser notadas pela estrutura quadro a quadro, e com a literatura, quando então

amplia os significados atrelados à linguagem fotográfica. As seqüências falam muito pelo não dito, pelos intervalos e cortes entre uma cena e outra. Ao criar narrativas, Duane Michals constrói acontecimentos no espaço-tempo urbanos, dando visibilidade a micro-narrativas/micro-discursos que se tecem na vida cotidiana. Insere em tais foto-sequências o inusitado, a ilusão, o desejo e provoca a curiosidade para o que está além do visível, para o que está latente e se inscreve como potência, despertando a sensibilidade e a interpretação do leitor, que é convidado então a ser também autor.

O arquiteto Bernard Tschumi interessa-nos, na medida em que aborda arquitetura a partir de uma inquietação relacionada ao papel que esta ocupa na sociedade contemporânea. A produção de ‘projetos teóricos’/manifestos, com os quais esteve envolvido no início de sua carreira, antes que começasse a desenvolver projetos reais ou arquitetura da edificação, são de particular interesse a essa pesquisa. Entre aproximadamente 1970 e 1981, influenciado pelos movimentos contestatórios de maio de 68 na França, e pelas práticas Situacionistas, desenvolve um percurso ativista e provocativo dentro do universo da arquitetura, a partir do qual se dispõe a investigar as possibilidades de, por meio dela, alavancar/disparar mudanças políticas ou sociais.

Influenciado pela noção de evento, como “acontecimentos que extrapolam as formas programadas de ação”, dado que vinha observando nos conflitos urbanos das metrópoles européias, Tschumi questiona a arquitetura pautada em um entendimento sobre a forma, a arquitetura entendida puramente como linguagem. Revendo questões de fundo da teoria de arquitetura, o arquiteto passa a afirmar que uma determinada arquitetura não possui um significado em si, algo que somente pode ser atribuído pelo uso. Isso posto, defende a substituição do binômio “forma segue a função” por uma relação disjuntiva entre espaço e evento.

Em “*The Manhattan Transcripts*” (1977-1981), projeto teórico, constituído por quatro manifestos - “*The Park*”, “*The Street*”, “*The Tower*” e “*The block*” - apresenta o desdobramento de acontecimentos distintos no espaço urbano de Manhattan, exercício que foi fundamental para o desenvolvimento de dispositivos a serem reempregados posteriormente como estratégias/táticas de projeto. Durante a produção dos “*Transcripts*”, chega à outra forma de notação arquitetônica, na qual absorve técnicas advindas de outras artes como o cinema construtivista, a fotografia, a dança e a música, por meio das quais incorpora a noção de “acontecimento” como chave para a arquitetura.

Para que possamos nos aproximar um pouco de como se estruturou esse trabalho teórico, faremos menção sucinta ao primeiro manifesto. Em “*The Park*”, é narrada, por meio da notação

sequencial, a ocorrência de um assassinato no *Central Park* em Nova Iorque. Tschumi toma como ponto de partida situações e espaços reais para compor a narrativa imaginária de um assassinato. Introduz assim um programa (ações no espaço) que não é de ordem funcional para compor o enredo, o assassinato traduz o que foge ao controle do espaço programado.

O Manifesto é composto por 24 seqüências (uma analogia aos fotogramas, seqüências de imagens que compõem um filme) cada uma delas constituída por 3 enquadramentos (enumerados 1, 2, 3 repetidamente): o primeiro sempre revela uma fotografia indicial - que dirige a ação, o segundo apresenta um desenho de uma planta e o terceiro é composto por diagramas de movimento dos protagonistas principais. Somente juntos eles definem o espaço arquitetural do parque.

A narrativa se desdobra entre fotografias, desenhos em planta e diagramas de movimento, por meio dos quais podemos notar relações de reciprocidade, indiferença e conflito dos movimentos dos corpos e dos desenhos em planta do traçado do parque ou da cidade. A partir dessa leitura é possível inquirir a perseguição da vítima, o assassinato, a investigação do assassinato, e a captura do assassino.

Ao longo da investigação arquitetural por parte dos leitores/detetives, pode-se perceber que sob a disjunção, espaços e eventos podem relacionar-se por conflito, por indiferença ou por reciprocidade: a arquitetura pode ser *hostil ou afetuosa ao movimento dos corpos*. E ambos se qualificam mutuamente. O caráter agressivo e de violência, que usa para compor o enredo/ou os relatos programáticos, é assimilado das táticas do absurdo utilizadas pelas vanguardas artísticas (dadaístas e surrealistas) no intuito de desnaturalizar a visão sobre a arquitetura, ao mesmo tempo em que retira a notação arquitetônica do campo da abstração e a aproxima de situações cotidianas.

Os agentes centrais a essa pesquisa, como podemos notar, estiveram imersos em um processo de revisão dos próprios fazeres, que refletia um desejo nos anos 1970 de transgressão da realidade tal qual estava estruturada. As questões em comum encontradas nas obras de Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals podem ser pontuadas da seguinte forma: 1) a noção de “prática crítica”, como forma de ação reflexiva e política; 2) a intenção de crítica disciplinar, refletida em movimentos de tensionamento dos limites disciplinares; 3) a investigação por outros espaços de ação, pelo entendimento de que a variável espacial das ações tem uma dimensão política; 4) a incorporação do espaço cotidiano, como modo-chave de reintrodução do corpo e das

dinâmicas da vida na arte e na arquitetura; 5) a alteração da relação artista-obra-espectador, pela criação de “obras abertas” a serem completadas pelo sujeito que “lê” o trabalho; 6) a construção tática de relações dialéticas entre estrutura e acontecimento, como forma de introdução de aspectos políticos nas linguagens.

Contudo, em paralelo aos rumos marcados por certa institucionalização que tomaram Tschumi, Brown e Michals após os trabalhos analisados nesta pesquisa, é possível observar mais recentemente (desde os anos 1990), uma retomada da reflexão e da investigação empírica de práticas críticas. Em termos práticos, enquanto na esfera artística, dá-se uma reaproximação com a cidade, o ressurgimento de coletivos e do ativismo político, na arquitetura, a retomada teórica dos anos 1960-1970 convive com um contexto mais geral de consenso das práticas alinhadas com o sistema econômico, de “experimentação pragmática” suportada pelas novas tecnologias de projeto e produção.

Passando em vista o que colocam Boltansky e Chiapello (2002), nota-se que o *novo espírito do capitalismo* incorporou grande parte das energias liberadas pelos acontecimentos de 68, e que marcaram a crítica artística dos anos 1960 e 1970. Passa a não fazer mais sentido, segundo os autores a exigência por liberação, autenticidade e autonomia, dentro de um novo contexto em que a sociedade capitalista passou a se articular de maneira interconectada, de certa forma flexível, “livre”, “autêntica” e “autônoma”. E, nesse sentido, colocam em cheque a retomada dos pressupostos que nortearam as ações das neovanguardas dos anos 1970 em tempos atuais, pois estes valores estariam esvaziados de sentido.

Portanto, olhar para esse momento histórico é de interesse a essa pesquisa como forma de suscitar reflexões a respeito dos espaços e das formas possíveis para as práticas críticas artísticas e arquiteturas em tempos atuais. Não que se pense em emular táticas precedentes, mas interpretá-las, digeri-las e repensar o presente. Diante das circunstâncias consensuais atuais, como seria possível pensar em práticas estéticas críticas na contemporaneidade, que se ponham a atualizar a revisão das estruturas sociais como estão estabelecidas?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Trisha. "Three Pieces (1975)". **The Drama Review: TDR**, Vol. 19, No.1, Post- Modern Dance Issue (Mar., 1975), pp. 26-32 Published by: The MIT Press Stable URL: [<http://www.jstor.org/stable/1144964>] ,acesso em julho de 2010.

_____. (1998). **Trisha Brown: danse, precis de liberte: expositiondu 20 juilletau 27 septembre 1998, Centre de la Vieille Charite, Marseille**. Marseille: ReuniondesMuseesNationaux.

BOLTANSKY, Luc; CHIAPELLO, Eve. **El nuevo espíritu del Capitalismo**. Madrid: Akal, 2002.

CERTEAU, Michel de.(2007). **A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer**. Rio de Janeiro: V ozes.

HARVEY, David (1989). **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 17a edição maio de 2008.

KAJI-O'GRADY, Sandra (2008). "The London Conceptualists - Architecture and performance in the 1970s".In: **The Journal of Architectural Education**, vol. 61, no. 4, pp. 43-51. URL: [<http://www.inha.fr/colloques/document.php?id=1773>], acesso em novembro de 2009.

LIVINGSTONE, Marco (1997). **The essential Duane Michals**. London: Thames and Hudson Ltd.

NESBITT, Kate (org.) (2006). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo, Cosac Naify.

TSCHUMI, Bernard (1994). **The Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions. _____ (1996). **Architecture and Disjunction**.Massachusetts: MIT Press

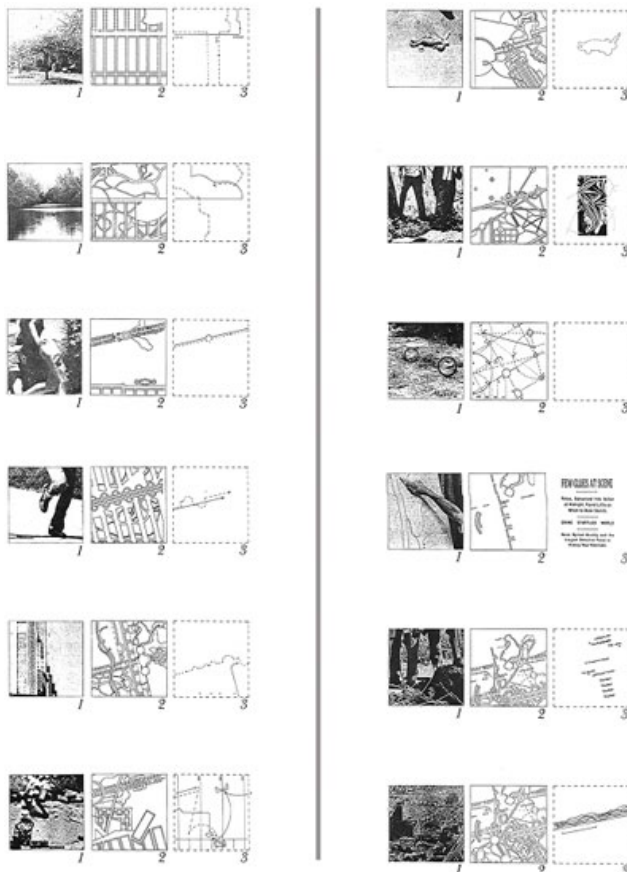
IMAGENS



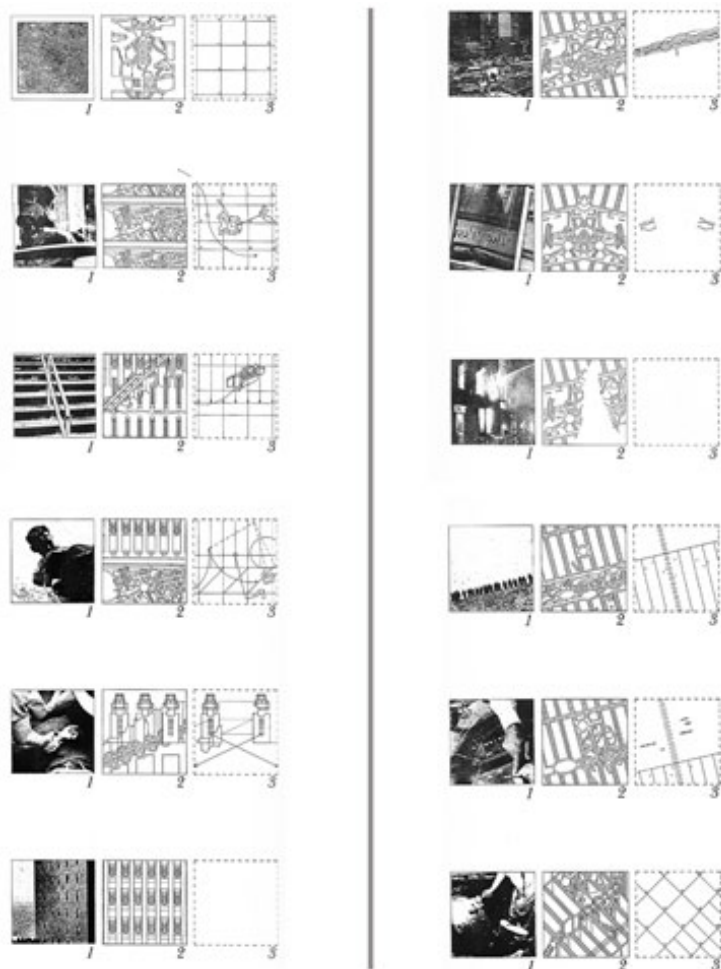
1971, Trisha Brown, **ROOF PIECE**. Fonte: imagens extraídas do DVD *Trisha Brown: Early Works 1966-1979*.



1970, Duane Michals **CHANCE MEETING.** Fonte: LIVINGSTONE, 1997.



1978, Bernard Tschumi, **MT1 - THE PARK.** Composto por 24 painéis de 33 cm x 68 cm. Fonte: TSCHUMI, 1994.



1978, Bernard Tschumi, **MT1 - THE PARK**. Composto por 24 painéis de 33 cm x 68 cm. Fonte: TSCHUMI, 1994.

BAIGNEUSE ENDORMIE DE CHASSÉRIAU: A MULHER NA NATUREZA

Martinho Alves da Costa Junior¹

PREÂMBULO

Este artigo parte de uma imagem precisa sobre Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, de 1850 [Fig. 01], relacionando-a com certa ideia dos prazeres do corpo feminino na relva e suas implicações na História da Cultura.

É preciso indicar ao leitor que neste artigo apenas algumas sugestões de caminhos possíveis foram inseridos. Trata-se evidentemente de uma escolha, este trabalho situa-se em um escopo maior² em que diversos outros fatores diferentes foram elencados. Basta dizer, antes de iniciar, alguns pontos fundamentais não tratados no artigo.

- Esta imagem de Chassériau é ao mesmo tempo uma banhista e um retrato da famosa atriz Alice Ozy. Os dois mantiveram um relacionamento por volta de dois anos, entre 1848 e 1850. Este simples fato que deixa a modelo reconhecível – e longe apenas de um *faits divers* – explode a ideia do álibi e a velha questão moderna, de uma modelo contemporânea ao artista, se coloca com evidência. O pintor realiza além desta banhista outras obras nas quais podemos contemplar o rosto e o corpo de Alice Ozy.

- Um nu como este evidentemente mantém uma relação com a tradição dos nus alongados, certamente a imagem de Giorgione ou Ticiano podem ser vistas lado a lado. Contudo, privilegio outras imagens neste estudo.

*

1 Doutor em História da Arte pela UNICAMP, pesquisador do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia.

2 Estas outras aberturas de leitura da obra de Chassériau, bem como elementos da vida do artista que caminham juntas com o desenvolvimento desta tela podem ser lidas na tese de doutorado defendida em maio de 2013 na UNICAMP. COSTA JUNIOR, Martinho Alves. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: Reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Tese. IFCH-UNICAMP, 2013.

Adormecida, a banhista com os braços erguidos e cruzados sob a cabeça está envolta a uma paisagem ocre-esverdeada, onde as árvores formam uma espécie de ninho. A vegetação à esquerda da composição fecha-se em si quase como uma gruta. Sua cama, feita da relva, parece acolher perfeitamente seu corpo. As nádegas são protegidas por um drapeado da roupa que escondia a exuberância do corpo nu.

A sexualidade aflora de modo particular: a pele brilhosa é como que suada e polida e os braços levantados deixam aparente os pelos nas axilas. Diferente de uma deusa cuja ausência de pelos, sejam pubianos ou não, transmite um ideal de corpo, quase inalcançável de pureza e contemplação. Os pelos aparentes, por sua vez, sugerem materialidade e uma sexualidade carnal e possível. Um tipo de nu alongado um pouco diverso daquele da tradição da academia.

A carne em evidência, a pele lisa e aveludada, de fato, nos faz lembrar das mulheres que Don Mateo tinha em vista, no romance de Pierre Louÿs:

[...] e eu parava mais de uma vez, diante um admirável corpo feminino, como realmente não existe em outro lugar senão na Espanha, um torso quente, cheio de carne, aveludado como uma fruta e suficientemente vestido pela pele brilhante de uma coloração uniforme e escura, onde se destacam com vigor o astracã crespo sob os braços e as coroas negras dos seios³.

Na descrição de Don Mateo, o corpo feminino é a própria ornamentação, as “coroas negras” ou o “vigor do astracã” são qualidades altamente decorativas e presentes na espanhola. E mais, são qualidades também presentes na *Baigneuse*, sobretudo a pele brilhante e o torso quente “cheio de carne”.

A figura de Chassériau parece compartilhar desse ambiente onde, muito quente, as moças não têm “a menor reserva em aproveitar da tolerância que lhes permite despir-se⁴”. Descrição que lembra a crítica de Vaudoyer quando diz que a modelo possui “uma graça quente e como fosforescente [...]”⁵.

3 LOUÏS, Pierre. *La Femme et le Pantin*. Paris : Gallimard/Folio, pag. 68.

4 *Op. cit.*, pag. 66.

5 VAUDOYER, J-L. « Les portraits de Chassériau ». in *Feuilles d'Art*. No 3, Paris : Lucien Vogel, 1921. pp. 37-42.

O VOYEUR

Nesta imagem, a erotização está imersa no onírico e o observador pode contemplá-la sem receios de que ela possa despertar. Neste aspecto, o poema de Amédée Pommier, escrito para *L'Artiste*, de 1851, parece compreender a obra de Chassériau em diversos aspectos:

Chut! Avançons sans bruit; gardons de l'éveiller.
Nous pourrions contempler, sous le rideau des branches,
L'imprudence dormeuse et ses épaules blanches,
Et ses bras arrondis lui servant d'oreiller.

Elle a cru sans péril pouvoir se dépouiller
De sa longue tunique aux onduleuses manches,
Car nul ne devait voir le satin de ses hanches,
Hornis le flot limpide, heureux de les mouiller.

Mais comment oses-tu, ma baigneuse ingénue,
Sur le gazon des bois t'endormir toute nue,
Dévoilant ton beau corps de la tête aux orteils?

N'est-il plus de sylvain, d'aegipan, de satyre
Qui rôde curieux et lascif, et qu'attire
L'appât d'un sein de neige aux deux boutons vermeils?⁶

O poeta se delicia, avança calmamente, sem barulho e pode contemplar a banhista. Entretanto, como tamanha beleza pode se descuidar e se exhibir dessa maneira, “ingênua”, como “dormir inteiramente nua, desvelando seu belo corpo da cabeça aos dedos dos pés”? O poema comporta-se como se o narrador estivesse a observando atrás de uma árvore qualquer, e aos poucos se entrega aos detalhes do corpo que praticamente deita para se mostrar aos olhos dele.

Amédée Pommier associa a imagem ao voyeurismo, tema forte e sedutor da pintura ocidental. Tais sentimentos indicados são partilhados também, por exemplo, em algumas cenas do filme *The Immoral Mr. Teas*, primeiro longa metragem de Russ Meyer, de 1959. O filme se concentra em uma espécie de delírio do protagonista, no qual ele insiste em ver as mulheres que o circundam nuas ou seminuas e mais do que isto, provocadoras.

6 POMMIER, Amédée. « Sonnets sur le salon de 1851 : Baigneuse endormie près d'une source ». In *L'artiste. Revue de Paris*. 5 série – Tome VI. Paris : Aux Bureaux de L'Artiste, 1851.

Elas estão se refrescando em um dia quente à beira de um rio. A natureza é um lugar de prazer: do sono, da brincadeira ou dos gozos. A passagem acrescenta um elemento invisível, o observador. Mr. Teas, atrás das árvores, quase como Acteão, se depara com a beleza do corpo feminino. Ele espreita, se esforça e com bastante eficácia consegue admirá-las por algum tempo [Fig. 02].

Estas obras possuem uma força erótica evidente, que ganha um caráter franco e direto nas imagens realizadas supostamente por voyeurs e disponíveis aos montes pelos sites na internet⁷. Em um deles, vemos a imagem de uma mulher nua, aparentemente dormindo na relva. A legenda não deixa dúvidas de que se trata de um sono pós-gozo, realizado após a masturbação: “Masturbação no campo de uma moça”.

Não vemos o rosto da figura. Todavia, seu corpo está disponível ao observador, cujo olhar entrecortado por algumas folhas, esconde-se em um prazer calado e imaginativo como o da mulher deitada. O corpo branco da figura alongada é dourado pelos raios do sol. Ao seu lado, um conjunto de roupas sugere que se despiu há pouco tempo, para aproveitar o calor e os prazeres do sol e da relva [Fig. 03].

A poética, que se desvela em uma imagem como esta e que está presente também na tela de Chassériau e mais evidentemente no trecho do filme de Russ Meyer, é aquela do erótico, do contato do corpo nu com os lugares dominados pela natureza. Livre de aspectos rigorosos ou estruturados da arquitetura. A imagem sugere uma carícia não apenas do roçar na grama, mas do vento sob o corpo.

O PRAZER DA RELVA

As aproximações da *Banhista* de Chassériau com outras obras de temática semelhante tornam-se importante na trama dessa imagem. A figura alongada de Agustin Feyen-Perrin [Fig. 04], por exemplo, mantém claras aproximações. A mulher, que se encosta sob a relva, dorme. Seu rosto pode ser visto apenas parcialmente, enquanto sua mão esquerda sustenta sua cabeça, a direita, que

7 Jorge Coli, em seu artigo “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino”, explora em um caminho análogo a imagem da vulva aparente. Para o autor, “No mundo interminável dos desejos intensos que é a internet, as imagens licenciosas são infinitas. Trata-se de desejos inefáveis, intangíveis, “virtuais” (bela etimologia, do latim *virtus*, que também dá origem, numa gênese paradoxal, à palavra virtude), ou seja, existindo apenas em potência e não em ato, como sonho e irrealidade. São imagens que alimentam, e se alimentam, dos desejos humanos. exatamente como as obras de arte”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH, n. 16, jul-dez. 2011, p. 139.

descansada, assemelha-se a uma garra. O ventre é avantajado, como o da *Banhista*, e seus pelos do púbis são ruivos, quase fogo, como os lábios ou a vegetação que a envolve e lhe serve de apoio.

Jean-Jacques Henner tratou o tema à exaustão. A figura feminina inserida na relva, perto de uma fonte se secando, dormindo ou tocando algum instrumento de sopro é uma constante na obra do artista.

A *Naiade*, realizada por volta de 1875, é uma das obras que Henner executa com tal tema. E, provavelmente, é a composição na qual o artista mais se aproxima da *Banhista* de Chassériau. Evidente que em outras obras de Henner o tema persiste⁸, mas, a posição desta modelo em específico partilha pontos que merecem ser postos em evidência [Fig. 05].

Embora a mulher esteja acordada e encarando o observador, a forma como se prostra é de um relaxamento pesado. Sua carne branca e pose dura assemelham-se a uma escultura, e aos seus pés podemos avistar uma fonte. A paisagem onde está inserida não é tão cerrada quanto a da *Banhista*, entretanto é mais densa e inquieta. Sua forte coloração esverdeada e negra é mais opressiva e inóspita quando posta lado a lado ao relvado realizado por Chassériau [Fig. 06].

O tratamento dado às cabeças das modelos também é diferente embora guarde relações. Em ambos os casos elas estão viradas ao observador. O prazer silencioso do sono da *Banhista adormecida* dá lugar a um olhar azulado-celeste, profundo e misterioso da figura de Henner. Os cabelos cuidadosamente penteados da primeira, quase como um turbante, estão soltos e misturam-se à relva na *Naiade*.

A banhista de Chassériau que se seca aproveita o relvado, dorme um sono prazeroso. Courbet neste aspecto, em sua famosa *Les demoiselles des bords de la Seine (Été)*, de 1857 [Fig. 07], partilha do mesmo sentimento, que se trate duas mulheres semivestidas, possui uma atmosfera compatível com a imagem da *Baigneuse*. As figuras femininas entregues ao torpor do verão estão próximas às águas e abaixo das árvores. A mulher em primeiro plano não está totalmente vestida, uma parte de sua roupa lhe serve como lençol e deixa à mostra suas vestes íntimas.

Jorge Coli salienta algumas características das figuras femininas em Courbet:

8

Entre muitas obras pode-se citar, por exemplo, *Byblis changée en source*, de 1880-1886 ou *Nymphe endormie*, feita por volta de 1903.

Estupidez e inação correspondem bem às características de boa parte das mulheres pintadas por Courbet. *Les demoiselles du bord de la Seine*, por exemplo. Seus corpos aderem ao solo em uma gravidade inerte. Elas se mostram incapazes de toda atividade e, sobretudo elas não pensam, digerem cansadas⁹.

Verdade que também pode ser atribuída ao quadro de Chassériau. Evidente que na tela de Courbet esses elementos estão mais intensos, contudo, são como características potencializadas dos elementos que estão presentes na figura da Banhista.

A composição da banhista de 1850 é realizada de maneira a apresentar as belas formas de um corpo feminino, as mãos levantadas até a cabeça, oferecem boa parte da mulher ao observador.

Um tipo de composição que, aliás, desagradaria Huysmans, como escreve em seu *Le Salon de 1879*, em que reconhece como dignas as figuras na relva, em “plein air”. Contudo, irreais uma vez que poucos artistas realmente pintaram suas modelos diretamente na natureza:

Os pintores sempre me espantam. A maneira pela qual eles entendem o nu, *en plein air*, me deixa estupefato. Eles elaboram ou deitam uma mulher sob as árvores, ao sol, e eles tingem a pele como se ela estivesse estendida em um quarto com calefação, sobre uma toalha branca, ou em pé contra uma tapeçaria ou sobre um papel de parede [...] Eu bem sei que se pode ver pouquíssimas mulheres nuas sob as árvores. É um espetáculo instrutivo que as regras policiais proíbem; mas enfim, isso pode existir¹⁰.

Neste momento, Huysmans que não negava a arte do passado, estava certamente interessado na arte, sobretudo simbolista. Achava tal processo das mulheres na relva tão “monstruoso quanto um pintor que não coloca seus pés para fora e compõe, mesmo assim, ao acaso, uma paisagem em seu ateliê”¹¹. Contudo, podemos mesmo pensando na chave realista/naturalista que esses comentários de Huysmans estão inseridos reafirmar uma propensão realista nestas obras.

Como no caso da figura apresentada por Vallotton, que se insere no entremeio da banhista de Chassériau e a deusa de Giorgione. A figura feminina em primeiro plano lembra a *Banhista adormecida* por sua posição, pelo braço erguido e, sobretudo pela axila revestida de pelos e as manchas mais claras no corpo da figura alongada [Fig. 08]. Todavia a mão que protege o sexo faz referência à Giorgione e, certamente a Manet. A obra intitulada *Roger délivrant Angélique* é também uma espécie de homenagem irônica ao quadro homônimo de Ingres de 1819.

9 COLI, Jorge. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007, pag. 72.

10 HUYSMANS, Joris-Karl. « Le Salon de 1879 ». In *Écrits sur l'art: 1867-1905. Édition établie par Patrice Locmant*. Paris : Bartillat, 2006, p. 123.

11 *Op. cit.*

Ao invés de mostrar Angélica sofrendo, quase atacada pelo monstro marinho, a princesa em Vallotton está evidentemente mais para uma banhista que descansa, cochila, enquanto Rogério derrota o monstro.

*

A imagem de Chassériau é posta desta forma como uma obra moderna. Em 1850, portanto, treze anos antes de Manet chocar o salão com seu nu, Chassériau de modo muito semelhante embaralha o tema apresentando uma mulher, reconhecível e neste sentido real, mostrando sua pilosidade adormecida na relva.

BIBLIOGRAFIA

- COSTA JUNIOR, Martinho Alves. *A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: Reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século*. Tese. IFCH-UNICAMP, 2013.
- COLI, Jorge. *L'atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007, pag. 72.
- COLI, Jorge. “Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino”. In *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas: IFCH, n. 16, jul-dez. 2011, p. 139.
- HUYSMANS, Joris-Karl. « Le Salon de 1879 ». In *Écrits sur l'art: 1867-1905*. Édition établie par Patrice Locmant. Paris : Bartillat, 2006, p. 123.
- LOUÏS, Pierre. *La Femme et le Pantin*. Paris : Gallimard/Folio, pag. 68.
- POMMIER, Amédée. « Sonnets sur le salon de 1851 : Baigneuse endormie près d'une source ». In *L'artiste. Revue de Paris*. 5 série – Tome VI. Paris : Aux Bureaux de L'Artiste, 1851.
- VAUDOYER, J-L. « Les portraits de Chassériau ». in *Feuillets d'Art*. No 3, Paris : Lucien Vogel, 1921. pp. 37-42.

IMAGENS



Fig. 01 – Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*, 1850. Musée Calvet. 137 x 210 cm, óleo sobre tela.



Fig. 02 – Russ Meyer, *The Immoral Mr. Teas*, 1959 (frame do filme).



Fig. 03 – Anônimo, s/n, 2009.



Fig. 04 – Agustin Feyen-Perrin, *Nu alongado*. s/d.



Fig. 05 – Jean-Jacques Henner, *Naïade*, Por volta de 1875. Musée National Jean-Jacques Henner. 25,7 x 47,2 cm, óleo sobre madeira.



Fig. 06 – Esquerda: Théodore Chassériau, *Baigneuse endormie près d'une source*. 1850 (detalhe). Direita: Jean-Jacques Henner. *Naïade*. Por volta de 1875 (detalhe).



Fig. 07 – Gustave Courbet, *Les demoiselles des bords de la Seine (Été)*, 1857. Le Petit Palais. 174 x 206 cm, óleo sobre tela.



Fig. 08 – Félix Vallotton, *Roger délivrant Angélique*, Kunsthaus. 1907. 80 x 100 cm, óleo sobre tela.

AS IMAGENS E RETÁBULOS DA MATRIZ DA PARÓQUIA CORAÇÃO IMACULADO DE MARIA (PUCSP): REGISTROS ESTÉTICOS CONCILIARES E NEO-COLONIAIS NA MODERNA METRÓPOLE PAULISTANA

Prof. Ms. Mozart Alberto Bonazzi Da Costa (Doutorando FAUUSP)

Profa. Ms. Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Doutoranda IA/UNESP)

INTRODUÇÃO

Quando as irmãs carmelitas se mudaram para o então recém construído Mosteiro à Rua Monte Alegre, no bairro das Perdizes, em São Paulo, em julho de 1923, haviam transcorrido 238 anos desde a implantação do primeiro recolhimento de Santa Teresa de Ávila. Inicialmente destinado ao abrigo de moças para o serviço de Cristo, sem uma regra conventual professa, mas já almejando tornar-se um Convento, o recolhimento seria instalado em 1685, na Rua Santa Teresa, junto à Praça da Sé. Devido ao baixo número de recolhidas quase chegou a ser desativado, o que foi impedido graças à interseção, em 1718, de D. João V, rei de Portugal. A partir de 1745, o recolhimento de Santa Teresa recebeu a proteção oficial de sua majestade, passando em 1918, a Mosteiro da Ordem das Carmelitas Descalças de Santa Teresa¹.

Embora a capela das Perdizes ainda estivesse inacabada, receberia a bênção em 1923. Exemplo da arquitetura neocolonial em São Paulo, a capela seria concluída com a aplicação dos painéis de azulejos em 1931, concebidos e executados pelo pintor e arquiteto Paulo Claudio Rossi (de nome artístico: Rossi Osir); e das *maroufflages*², realizadas em 1936, por Pedro Corona, com motivos alusivos à vida de Santa Teresa D'Ávila. Na construção do altar-mor e dos altares do transepto procurou-se reproduzir os modelos dos retábulos do antigo recolhimento (Ariede, 2002, p. 26).

Em 1948, as irmãs carmelitas seriam transferidas para o Convento do Jabaquara, onde permanecem até hoje. Desde então, o conjunto arquitetônico carmelita passaria a sediar a Pontificia

1 Vide: Arquivo Metropolitano de São Paulo, Pasta no. PF-03-04-33, folhas 01-14.

2 *Maroufle* é um tipo de cola composto por verniz de coloração dourada e aglutinante; cujo preparo envolve um longo período de aquecimento. É utilizado para a colagem de telas pintadas, sobre superfícies parietais ou sobre suportes de madeira, como forros, etc. Como a execução das pinturas da capela foi simultânea à presença das irmãs carmelitas, em clausura, no Mosteiro das Perdizes, optou-se pela realização dos painéis pintados nessa técnica, para reduzir o tempo de permanência do artista naquele espaço.

Universidade Católica de São Paulo, criando-se em 30 de abril de 1965, a Paróquia Universitária do Imaculado Coração de Maria, tendo como matriz a capela da Rua Monte Alegre, como consta do *Livro para o Tombo da Paróquia Universitária*³, assinado por D. Agnelo Rossi, Cardeal Arcebispo de São Paulo.

Após a transferência do conjunto de imagens retabulares para o novo Mosteiro de Santa Teresa, no bairro do Jabaquara, a capela recebeu um novo conjunto que se diferencia do primeiro tanto do ponto de vista técnico quanto iconográfico.

O presente trabalho se dirige à apresentação e análise de informações a respeito da iconografia das imagens e do conjunto retabular conservados na capela da PUC, constituindo exemplares que embora tenham sido construídos no século XX, em pleno advento do Modernismo no Brasil, com o auxílio de técnicas, equipamentos e instrumentos modernos, se configuraram segundo as determinações estéticas do Concílio de Trento, originárias de 1563, e dirigidas à dotação de aparelhos eclesiais aos espaços religiosos, nesse caso, já segundo o estilo vigente na primeira metade do século XVIII, sob os auspícios do protetor real D. João V, em sua fase de influência estilística romana.

O ESTILO NEOCOLONIAL E A CONSTRUÇÃO DA CAPELA DA PUC-SP

O interesse em relação ao patrimônio artístico e arquitetônico remanescente do período colonial brasileiro, surgido no século XX, contrasta com a forte desvalorização infringida a essas mesmas obras no século XIX, diante das novas tendências estéticas neoclássicas, trazidas ao Brasil, pela Missão Artística Francesa, em 1816⁴. Como uma reação ao eurocentrismo predominante na cultura brasileira o *redescobrimento do barroco* que aconteceria nas primeiras décadas do século XX, envolveria ações voltadas à recuperação de valores artístico-arquitetônicos tradicionalmente brasileiros⁵.

3 Folhas I e IV. Vide também: Revista da Universidade Católica de São Paulo, Vol. XXIX, janeiro-junho de 1965, Fascs. 53-54.

4 Após a queda de Napoleão Bonaparte, em 1815, os laços entre Portugal e a França seriam restabelecidos. Com o objetivo de criar uma instituição voltada ao ensino das artes visuais, no Rio de Janeiro, a nova capital do reino, D. João VI encarregaria ao marquês de Marialva, embaixador português na França, de formar o grupo, que daria início a Missão Artística Francesa. O grupo reunido sob a liderança de Joachim Lebreton era composto por artistas franceses, insatisfeitos com a nova situação política vigente no seu país, entre eles, destacam-se nomes como o de Nicolas Taunay, Auguste-Marie Taunay, Grandjean de Montigny e Charles-Simon Pradier.

5 A *redescoberta do barroco* receberia a partir da década de 1910, forte incentivo do intelectual paulista, Mário de Andrade, que juntamente com um grupo ligado ao movimento modernista, formado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívio Guedes Pentecoste, Gofredo da Silva Telles e René Thioillier, viajaria em 1924, para as cidades históricas mineiras, para apresentar os tesouros da arte brasileira ao poeta francês Blaise Cendrars (Passos, 2001/2006, p. 254).

Já em fins do século XIX, esses mesmos interesses eurocêtricos conduziram à adoção do termo “primitivo”, para designar a produção dos países colonizados ou às culturas consideradas como menos civilizadas em relação à cultura Ocidental; posteriormente, a abrangência desse termo seria ampliada, apresentando uma visão mais positiva de aspectos como o da pureza e bondade, associáveis à vida “primitiva”, conduzindo a uma reavaliação por parte dos modernistas, da arte e dos artefatos produzidos nas colônias (Harrison et al., 1998, p. 05-06).

Os escritos de Debret a respeito da cidade do Rio de Janeiro, seus habitantes e seus hábitos no Primeiro Império, foram fundamentais aos estudos a respeito do desenvolvimento da arquitetura no Brasil, fundamentando o movimento neocolonial. Embora Debret tenha recebido sólida formação na Escola de Belas Artes de Paris, soube assimilar e retratar os hábitos e objetos de uso cotidiano dos brasileiros; o que ficaria registrado na sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, obra originalmente publicada na França, entre 1834 e 1839 (Pinheiro, 2005, pp. 44-46).

No início do século XX, no Brasil, era vigente na arquitetura paulistana um ecletismo com o qual se romperia a partir das propostas do engenheiro e arqueólogo português Ricardo Severo da Fonseca e Costa (Lisboa, Portugal, 1869 – São Paulo, SP, 1940), apresentadas em uma conferência realizada em 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, intitulada *A Arte Tradicional do Brasil: a Casa e o Templo*, na qual defenderia o estilo neocolonial. Assim como havia feito Debret, procurando detectar na arquitetura brasileira influências de todos os povos que haviam passado pela Península Ibérica, Severo trataria das influências Ibérica, romana e mourisca, presentes na casa e no templo brasileiros (Id., p. 47).

O estilo neocolonial, criado por teóricos, artistas, arquitetos e historiadores, se desenvolveria a partir da arquitetura, abrangendo a arte aplicada e constituindo um movimento artístico-cultural, pelo qual se procuraria configurar possíveis ocorrências arquitetônicas genuinamente brasileiras, com base nas realizações do passado colonial (Kessel, 2008, p. 107).

Embora sem formação em arquitetura ou em artes, o médico e mecenas pernambucano José Marianno Carneiro da Cunha Filho (Pernambuco, 1881 – Rio de Janeiro, 1946), se tornaria a mais influente personalidade ligada ao estilo neocolonial no Rio de Janeiro, como ativo articulista defendeu a arquitetura tradicional frente ao ecletismo; participando da fundação de diversos órgãos ligados à arquitetura, como o Instituto de Arquitetos do Brasil, em 1921 (Amaral, 1994, p. 238).

Os arquitetos do Rio de Janeiro mobilizaram-se para a realização da Exposição de 1922. Pretendia-se promover a comemoração do Centenário da Independência, determinando-se em decreto de no. 4.175, de 11 de novembro de 1920, a realização de uma Exposição Nacional no Rio de Janeiro e reafirmando uma lei de 1912, segundo a qual se derrubaria o Morro do Castelo, formando-se aterros e abrindo ruas e avenidas, assim como construindo um monumento comemorativo da Independência (Kessel, 2008, p. 117).

Carlos Sampaio visava apresentar ao mundo “civilizado” os valores da arquitetura e da arte nacionais. Buscando-se encantar aos visitantes brasileiros e estrangeiros por meio de uma cenografia com base nas grandes exposições universais, do século XIX, o espaço foi inaugurado no primeiro minuto do dia 07 de setembro de 1922, com a presença de mais de 200 mil pessoas. Dos catorze pavilhões, seis apresentavam-se segundo o estilo neocolonial, configurando o que se definiu como “renascimento da arquitetura no Brasil”. (Id., p., 123).

Partidário da busca por uma expressão arquitetônica embasada em princípios e soluções autóctones Alexandre Albuquerque realizaria o projeto do conjunto arquitetônico carmelita formado pelas dependências do Mosteiro de Santa Teresa e a Capela do Imaculado Coração de Maria, nas Perdizes, que posteriormente se tornaria a sede da PUC-SP, segundo as concepções do estilo neocolonial. Albuquerque foi o principal responsável junto à Escola Politécnica, onde se formou e se tornou docente, pela inclusão do estudo da arquitetura colonial brasileira, nos conteúdos das disciplinas ministradas. Embora partidário do estilo neocolonial, participaria da construção da nova catedral da Sé de São Paulo⁶, a partir de 1919. Atuante no cenário cultural paulistano foi um dos fundadores da Escola de Belas Artes de São Paulo e da Sociedade Paulista de Belas Artes (Pinheiro, 2012, pp., 157-160).

A PERMANÊNCIA DE UM CONJUNTO RETABULAR

Já presentes no Mosteiro Carmelita durante a permanência das irmãs, o retábulo-mor e os dois retábulos laterais da Capela da PUC-SP são trípticos posicionados respectivamente ao fundo da capela-mor e nas extremidades dos braços do transepto⁷. Apresentando estrutura serliana⁸, a

6 Edifício no qual predominam as linhas do estilo Neogótico.

7 Em plantas cruciformes, corpo disposto transversalmente à nave; correspondendo aos braços da cruz.

8 Relativo às propostas do arquiteto italiano Sebastiano Serlio (Bolonha, Itália, 1475 – Fontainebleau, França, 1554), apresentadas no tratado *os sete livros de arquitetura*, publicados entre 1537 e 1551.

partir do formato dos arcos triunfais da Antiguidade Romana, tiveram suas linhas associadas a elementos representativos da primeira fase de influência estilística do reinado de D. João V, sob a influência romana. Diferentemente das estruturas retabulares tradicionais, apresentam-se como expositores nos quais estão dispostas imagens de santos.

As sessões que compoem as camarinhas⁹ não contém os espaços internos que tradicionalmente abrigariam a imagem do santo, sendo as bocas dos camarins fechadas por painéis lisos. À frente destes conjuntos, apoiadas em bases ao modo de mísulas compostas por volutas invertidas e vazadas, encontram-se as imagens da Padroeira e do Sagrado Coração de Jesus e São José. No caso do retábulo-mor o posicionamento do setor central do tríptico em relação à nave é frontal, sendo que os setores laterais, do corpo do retábulo, onde se encontram nichos que também abrigam imagens, apresentam diferentes angulações, dirigidas a lados opostos (Epístola e Evangelho) da assistência.

A construção do coroamento evoca o estilo joanino pela inserção de elementos como os fragmentos de arcos que encimam as laterais do conjunto; sobre estes foram aplicadas folhagens de acanto, ao modo de plumagem, com finalidade exclusivamente decorativa e sem qualquer papel estrutural ou simbólico.

O baldaquino estilizado em formato sinuoso é sugerido pela presença de um arremate em perfil bocelado, ornado por lambrequins. O conjunto é encimado por um elemento acartelado ou escudo. As superfícies do conjunto apresentam-se em branco (sem policromia), com partes dos ornatos, como os elementos filetados e os formatos vegetais e acortinados, dourados.

Embora tradicionalmente os conjuntos retabulares tivessem, principalmente a partir das determinações tridentinas, a finalidade de expor conteúdos simbólicos presentes na ornamentação, entre eles os atributos do santo ao qual o retábulo fosse consagrado, o conjunto escultórico da capela da PUC-SP não apresenta na ornamentação qualquer elemento ou indicação nesse sentido.

O conjunto retabular constituído pelo retábulo-mor e por dois retábulos laterais, posicionados nas extremidades dos braços do transepto, apresenta as mesmas linhas construtivas e decorativas. Os ornamentos entalhados à mão são de boa qualidade, assim como a construção das partes estruturais e superfícies que, pela definição das linhas presentes nos componentes, foi executada por meio de equipamentos e maquinário modernos. Embora as realizações escultóricas em

9 Nicho profundo centralizado nos retábulos, onde se encontra o trono que abriga a imagem.

madeira em períodos como o colonial brasileiro resultassem em trabalhos de grande precisão, o desenvolvimento das máquinas para marcenaria, conferiu às obras configurações diferenciadas do trabalho feito à mão.

Embora ainda não se tenha encontrado documentação a respeito, é provável que se tenha utilizado duas técnicas diferentes na douração dos elementos entalhados do conjunto retabular da capela da PUCSP; o dourado a mordente, que envolve a aplicação de camadas de verniz, sobre as quais se aplicará as folhas de ouro, sem brunimento posterior e, a técnica do dourado a água que, devido ao brunimento produzido friccionando-se uma pedra ágata sobre as superfícies douradas, possibilitará áreas com aspecto metálico.

Além das estruturas, os retábulos, em branco (sem douração), se apresentam folhados de madeira que, nesse caso, posteriormente seriam envernizados. As possibilidades oferecidas por equipamentos específicos para a produção de encaixes (como as tupias) facilitaram a construção de tabuados maciços e estreitos para a composição de grandes áreas, como o forro dos baldaquinos.

A IMAGINÁRIA

Anteriormente à mudança das irmãs carmelitas para o mosteiro do Jabaquara, a ornamentação da capela envolvia os mesmos três retábulos de altares ainda lá encontráveis hoje; no entanto, com outro conjunto de imagens; as pinturas de forro e parede, painéis de azulejos e vitrais continuam no local. O conjunto original refletia as devoções das Carmelitas Descalças para quem o convento fora construído. As pinturas e azulejos da nave apresentam símbolos carmelitas e cenas da vida de Santa Teresa de Ávila, fundadora da Ordem, bem como ilustram seus ensinamentos. Os vitrais apresentam símbolos ligados à tradição cristã.

Na capela-mor, junto à parede que dá acesso à sacristia está um grande painel de azulejos representativo da cena da descida da cruz, na qual se localiza a figura de Nossa Senhora da Piedade. No canto inferior direito do painel lê-se a inscrição: “*P.C. Rossi Osir pintou em 1931 queimados na Fábrica de Louça Sta. Catherina – em S.P.*”¹⁰.

10 Paulo Claudio Rossi (1890-1959): pintor e arquiteto brasileiro, integrou a Família Artística Paulista. Conhecido no meio artístico como Rossi Osir, empenhou-se na difusão do uso dos painéis de azulejos no Brasil, fundando em 1940 a Osirarte, ateliê dirigido à realização dessa modalidade de trabalho, tendo sido o responsável pela execução dos painéis com projeto de Cândido Portinari e também de Rossi Osir para o Palácio Gustavo Capanema (RJ), sendo do mesmo autor o traço para os azulejos da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte, MG. A fábrica Santa Catarina foi instalada em São Paulo, em 1913 e pertencia a Romeu Ranzini (razão social Fagundes & Ranzini – Fagundes, Ranzini & Cia – pelos sócios Romeu Ranzini, Euclides Fagundes e Waldomiro Fagundes). Cf. AGUILAR (org), 1994. p. 170. Vide também: *A evolução da indústria cerâmica no Brasil* <http://www.porcelanabrasil.com.br/historia19.htm>. Acesso em 08. ago.2012.

Com a transferência das irmãs carmelitas do convento do bairro das Perdizes para a Av. Jabaquara, a maior parte do conjunto simbólico e ornamental da capela se manteve conservando-se por meio da estética, uma parte representativa da presença carmelita naquele templo. No entanto, com a mudança as irmãs levariam consigo as imagens retabulares originalmente instaladas na capela do convento.

Segundo relatos da Ir. Matilde (OCD) as imagens da capela teriam sido trazidas da Itália pelo então arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, quando da sua construção na década de 1920. Esse conjunto é formado por 5 peças em gesso que segundo o Pe. Pedro Antonio Ariede (2002, p. 27) assim estariam distribuídas: no retábulo-mor Santa Teresa de Ávila, ao centro, tendo à esquerda São João da Cruz e à direita Santa Teresinha do Menino Jesus. Nos retábulos laterais estariam São José e Nossa Senhora do Carmo. Tais peças podem ser vistas atualmente na capela do Mosteiro Carmelita da Av. Jabaquara, ocupando a mesma disposição.

Após a mudança das carmelitas os retábulos da capela receberiam novas imagens, o que levaria o Pe. Antonio de Oliveira Godinho a encomendar um novo grupo de peças ao escultor espanhol residente no Brasil, José Tudon, que realizou quatro esculturas, sendo duas para os nichos laterais do retábulo-mor e uma para cada um dos retábulos do transepto, da Capela Universitária (ARIEDE, 2002, p. 29).

No retábulo-mor, o local onde se encontrava a imagem de Santa Teresa de Ávila, foi ocupado por uma imagem trazida da Espanha pelo Monsenhor Emílio José Salim, representativa de Nossa Senhora *Sedes Sapientiae* (Nossa Senhora Trono da Sabedoria), executada pelo escultor catalão R. Pericay e ladeada pelas imagens feitas por Tudon, de São Tomás de Aquino e Santa Teresinha do Menino Jesus. Cada um dos retábulos laterais guarda apenas uma imagem sendo a do lado esquerdo de quem entra na igreja, a do Sagrado Coração de Jesus e a do lado direito, a de São José¹¹.

Além destas obras, a capela receberia ainda uma imagem do Imaculado Coração de Maria, em gesso dourado e policromado, doada por Dom Paulo Rolim Loureiro, e instalada na sacristia do templo paroquial (ARIEDE, 2002, p. 29).

A iconografia de Nossa Senhora, Trono da Sabedoria, apresenta a figura de Maria entronizada tendo ao colo o Menino Jesus que, em geral traz em uma das mãos o orbe (símbolo de domínio).

11 Cf. registro no Livro de Tombo da Paróquia do Coração Imaculado de Maria (PUC) - Paróquia Territorial. vol. 1, p. 8-9.

No cristianismo a sabedoria é entendida como atributo de Deus, estendendo-se a Cristo, como a sabedoria encarnada. Na imagem presente na referida capela, Maria traja túnica rosada e manto azul, tendo a cabeça coberta por um véu branco. O menino está sentado sobre o joelho direito da mãe e recosta-se levemente em seu braço.

Ao seu lado estão as imagens de São Tomás de Aquino e de Santa Teresinha. São Tomás de Aquino (1225-1274), ligado aos dominicanos, foi considerado o maior teólogo da Igreja, tendo sucedido aos 27 anos seu mestre, S. Alberto Magno, na cátedra de Teologia na Universidade de Paris. Foi o autor da *Summa Theologica*, que consagrou sua doutrina. É o protetor das escolas. Na capela da PUC é representado com os atributos de doutor, trazendo a pena de ave em uma das mãos e o livro aberto na outra, trajando as vestes da ordem.

Santa Teresinha do Menino Jesus (1873-1897), também conhecida como Teresa de *Lisieux*, ingressou no convento aos 17 anos, tornando-se carmelita descalça e dedicando-se ao Menino Jesus. Faleceu aos 24 anos, vítima de tuberculose, deixando vários escritos, sendo proclamada Doutora da Igreja pelo Papa João Paulo II em 1997. É representada com as vestes carmelitas trazendo à mão um crucifixo e um buquê de rosas, pois segundo relatos em seus últimos dias teria dito “Depois de minha morte, farei cair uma chuva de rosas”, o que teria realmente ocorrido (SCIADINI, 2000 apud MEGALE, 2003, p. 201).

Em um exercício de leitura iconológica, na reunião desse conjunto, Maria Sede da Sabedoria representaria aqui o Coração de Maria, puro e amoroso guardando a sabedoria. A fé e a sabedoria não estão dissociadas. São Tomás de Aquino dizia que a fé e a filosofia podem estar ligadas. Santa Teresa registra em seus textos seu extremo amor, porém, assim como São Tomás, para ela este não está dissociado do saber. Santa Teresa de Ávila foi proclamada doutora da Igreja. Na Capela da PUC, o coração imaculado de Maria, sede da sabedoria (e do amor), está ladeado por dois santos que defenderam por meio de seus atos e de suas reflexões a importância do saber e do amor, que, portanto são colocados a serviço do bem nesta capela universitária.

Tais aspectos convergem para um diálogo com as orientações da Pontifícia Universidade Católica, que podem ser identificadas nos elementos iconográficos presentes no brasão da instituição, conforme a descrição de Ney de Souza em sua obra *Catolicismo em São Paulo*:

O brasão da Universidade Católica simboliza o programa da instituição: no seu escudo, em campo azul, abaixo de quatro flores de lis, encontra-se a espada memorativa da degolação do apóstolo Paulo e, sobre a espada, um livro aberto, no qual se lê a palavra *sapientia* [“sabedoria”]. Timbrado pela tiara e chaves pontificais, o escudo apresenta em ponta a divisa: *Et augebitur scientia* [“E em ciência crescerá”], o que vale dizer que a ciência se completa pela sabedoria, pela consciência que possui a verdade e quer o bem (SOUZA, 2003. p. 485).

O estudo da iconografia pode revelar grande quantidade de informações a respeito das instituições e das ocorrências formais criadas para expressar por meio da visualidade, seus conjuntos de símbolos. As imagens a ocuparem os retábulos de altares da capela do Mosteiro e, posteriormente, da Matriz Universitária, transmitem parte da estrutura das instituições que representam. Complementando o conjunto simbólico e ornamental, encontram-se na capela da PUC, dois vitrais inexistentes à época da presença das irmãs carmelitas, instalados em 1970, durante a realização de obras estruturais realizadas no templo. A sua execução coube à Casa Conrado[□], apresentando um deles o brasão da Pontifícia Universidade Católica, marcando assim a guarda da capela pela instituição de ensino.

CONCLUSÕES

Até há pouco tempo o interesse quase exclusivamente dedicado aos monumentos remanescentes do período colonial brasileiro, especialmente aos templos religiosos barrocos ou rococós que contém rica e profusa ornamentação interna, colaborou para que se deixasse de observar que também mereceriam atenção os templos católicos mais recentes, construídos no século XX, que também constituem documentos representativos de fases históricas diversas, nas quais a concepção e execução, mesmo que envolvendo anacronismos estilísticos, foram marcadas por diferentes fatores, como a evolução estética e a tecnológica.

Do mesmo modo, as imagens barrocas e rococós, primorosamente executadas em madeira posteriormente dourada e policromada, presentes nos interiores religiosos oitocentistas, seriam mais valorizadas pelos especialistas e colecionadores, do que a imaginária feita em gesso, em um primeiro momento originária de países como a França e a Itália e que, embora de fina fatura, era produzida industrialmente. A partir de meados do século XIX, essas peças passariam a ocupar

nos templos religiosos e nos interiores domésticos o espaço antes reservado à imaginária feita em madeira.

O conjunto escultórico, retabular e de imaginária, presente na Capela do Imaculado Coração de Maria, é representativo de um momento marcado pela busca de uma expressão artística e arquitetônica embasada em tradições genuinamente brasileiras. Por meio do presente estudo preliminar iniciou-se pesquisas ora em desenvolvimento que, espera-se, possam conduzir a ampliação do volume de informações a respeito daquele conjunto artístico e arquitetônico, agora estudado segundo especialidades como da arquitetura, pintura, escultura e imaginária, azulejaria e arte vitralista. Que este trabalho possa favorecer a apreciação deste importante monumento paulistano.

BIBLIOGRAFIA

- A evolução da indústria cerâmica no Brasil.** Disponível em: <http://www.porcelanabrasil.com.br/historial9.htm>. Acesso em 08.ago.2012.
- AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- AMARAL, Aracy. *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos.* São Paulo: Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ARIEDE, Pedro Antonio. **Nossa Capela. Paróquia Coração Imaculado de Maria – PUC.** São Paulo: Alter Market, 2002.
- KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade.** Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.
- LE MOS, Carlos. *Alvenaria Burguesa.* São Paulo: Nobel, 1985.
- LOREDO, Wanda Martins. **Iconografia religiosa:** dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002
- MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1998.
- MEGALE, Nilza Botelho. **O livro de ouro dos santos:** vidas e milagres dos santos mais venerados no Brasil. São Paulo: Ediouro, 2003.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. **A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio**

Cultural. R. CPC, São Paulo, v.1, p. 41-74, Nov. 2005/ abr.2006. Disponível em: <http://www.revista-susp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a04n1.pdf>. Acesso em 01 jul. 2012.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. *Neocolonial e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

PROSPERI, Adriano. *Il Concilio di Trento: una conduzione storica*. Torino: Giulio Einaudi, 2001.

SOUZA, Ney de. (org.). **Catolicismo em São Paulo**: 450 anos da presença da Igreja Católica em São Paulo (1554-2004). São Paulo: Paulinas, 2003.

Livro de Tombo da Paróquia do Coração Imaculado de Maria (PUC) - Paróquia Territorial. vol. 1

IMAGENS



Fig. 1 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP - Vista geral da nave. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 2 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP Retábulo Mor com as imagens de Nossa Senhora Trono da Sabedoria (centro), São Tomás de Aquino (esquerda), Santa Terezinha do Menino Jesus (direita). Foto: M. Bonazzi.



José Tudon, *São Tomás de Aquino* (Fig.3) e *Santa Teresinha do Menino Jesus* (Fig. 4). Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP



Fig. 5 - R. Pericay, *Nossa Senhora Trono da Sabedoria*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP.



Fig. 6 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral com a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 7 - José Tudon, *Sagrado Coração de Jesus*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP



Fig. 8 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral com a imagem de São José, patrono da Província Carmelita Descalça do Sudeste. Foto: M. Bonazzi.



Fig. 9 - Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP. Retábulo Lateral (detalhe da mísula). Foto: M. Bonazzi.



Fig. 10 - José Tudon, *São José com o Menino*, Madeira policromada. Capela do Imaculado Coração de Maria – São Paulo, SP

PEDRO CORONA E AS PINTURAS DA CAPELA DO IMACULADO CORAÇÃO DE MARIA

Myriam Salomão¹

A Capela do Imaculado Coração de Maria, conhecida como Capela da Pontifícia Universidade Católica, no bairro das Perdizes em São Paulo, tem em seu interior um importante – e pouco estudado – conjunto de pinturas executados pelo pintor Pedro Corona entre 1936 e 1940 (Fig. 1). Apesar de atualmente a capela ser consagrada ao Imaculado Coração de Maria, até o ano de 1948 ela atendia às irmãs da Ordem das Carmelitas Descalças que ali viviam em clausura e tinham como patrona Santa Teresa de Ávila.

I – SOBRE PEDRO CORONA

O presente estudo, além de analisar as pinturas existentes na capela, também resgata parte do trabalho do pintor, desenhista e professor Pedro Corona. Nascido em Jaú, interior do estado de São Paulo em 1897, fez seus estudos de desenho e pintura na Europa segundo os princípios das academias de belas artes. Suas obras artísticas foram elogiadas quando ainda jovem participante de inúmeras exposições individuais e coletivas, bem como de salões de arte do início do século XX, tendo recebido vários prêmios (TARASANTCH, 2002). Além de pintar, foi também professor de desenho artístico e trabalhou no curso de arquitetura da Universidade Mackenzie desde a sua criação no ano de 1947 até 1962 quando se demitiu (BREIA, 2005).

Segundo depoimento de seus ex-alunos foi ele quem desencadeou o fazer artístico das primeiras gerações de arquitetos formados pela Mackenzie, como Carlos Lemos, Fábio Penteado, Telesforo Cristofani, Paulo Mendes da Rocha, Décio Tozzi, Francisco Petracco e Ubirajara Ribeiro. Paulo Mendes da Rocha em 2010 no seu discurso de agradecimento pelo título de professor emérito da FAU/ USP nos dá um exemplo da atuação de Pedro Corona: “E um cidadão, um artista, pintor, professor de desenho artístico, indispensável a um curso de arquitetura, que foi para mim uma revelação muito interessante. Revelação no sentido de, antes de ensinar, dizer de coisas que

¹ Doutoranda na linha de Teoria e História das Artes da FAU/USP, Mestre em Artes Visuais pelo IA/UNESP e licenciada em Música e Artes Plásticas pela mesma instituição. Bolsista CAPES.

eu já sabia e não sabia o valor daquele saber. Desenhar, pintar aquarelas, modelos vivos, o professor Pedro Corona”. Faleceu em 1972 deixando como principal lição aqui lembrada pelo arquiteto Francisco Petracco “que o desenho é absoluto. Para você desenhar o primeiro traço, precisava ter muita coragem. Ele sempre nos ensinou a ter essa coragem, do primeiro e do último traço, pois se você fizer muito adereço fica uma porcaria”. (SERAPIÃO, 2008)

II - SOBRE A CAPELA DA PUC

A origem da capela remonta ao antigo Recolhimento de Santa Thereza primeiro da cidade de São Paulo fundado em 1685. Estes estabelecimentos religiosos que se formaram no sudeste brasileiro a partir da reclusão de um pequeno grupo de devotas eram lugares capazes de preservar a honra das mulheres e destinados ao repouso, asilo, abrigo e pousada. Diferenciavam-se dos conventos por não haver a prática dos votos solenes, apesar de que as mulheres que ali viviam usavam o hábito da ordem religiosa que administrava a casa.

Após diversos percalços, mudanças de endereço e com a demolição do quarteirão onde se encontrava o recolhimento para a ampliação da Praça da Sé no início do século XX, elas tiveram um novo lar inaugurado em 1923. O projeto do então convento foi elaborado em 1921, pelo arquiteto Alexandre Albuquerque para um terreno de elevado declive, em área bucólica do bairro das Perdizes. A construção neocolonial reflete o movimento nacionalista do início do século XX, que buscava a valorização e a definição de uma cultura tida como brasileira (Fig. 2).

É uma construção de grande porte e compreende quatro andares, incluindo os porões e a capela que ainda não estava pronta quando as irmãs se transferiram para o bairro das Perdizes. A benção da capela e a primeira missa foram celebradas em 16 de setembro de 1923, e a sua completa ornamentação desenvolveu-se em etapas até 1940 que incluiu em madeira o retábulo do altar-mor e dois retábulos laterais, as esculturas, as pinturas da capela-mor, do teto e paredes laterais da nave, bem como murais de azulejo colocados em faixas por todo corpo da igreja.

Em 1945, o edifício considerado muito grande para abrigar 21 irmãs Carmelitas, foi destinado como sede da recém-criada Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e sofre, então, sua primeira intervenção, buscando adaptar as instalações conventuais ao uso acadêmico. Em 23 de

dezembro de 1948, as Irmãs Carmelitas Descalças da Ordem de Santa Teresa entregaram o convento das Perdizes à Fundação São Paulo para a instalação da universidade e se transferiram para um novo mosteiro no bairro do Jabaquara, onde estão até hoje.

III – SOBRE AS INVOCAÇÕES DA CAPELA

A atual capela mantém a tradição carmelita de decoração pictórica com temas da vida mística de Santa Teresa, pois, assim como a capela do antigo recolhimento que recebeu as pinturas do padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) no final do século XVIII (ANDRADE, 1945), a capela do novo convento das Irmãs Carmelitas Descalças recebeu as pinturas do artista Pedro Corona com a mesma temática.

Com instalação da PUC e mudança de título da capela para Imaculado Coração de Maria, as representações de Santa Teresa não destoam da atual invocação, pois “Maria Santíssima é a figura por excelência da comunhão da pessoa humana com a Sabedoria Divina” (ARIEDE, 2002: p.41) e assim como Santa Teresa, “a mestra por excelência da vida espiritual, primeira mulher a receber na Igreja o título de doutora” (ARIEDE, 2002: p.41) são duas personalidades femininas fundamentais do catolicismo e relacionadas com a busca da sabedoria verdadeira.

Santa Teresa, nascida em Ávila na região de Castela, Espanha, em 1515, é qualificada em diversos textos como possuidora de uma personalidade completa, rica e equilibrada, que vivenciou uma riquíssima experiência espiritual e mística e transformou esses relatos em um paradigma na igreja católica, a ponto do Papa Paulo VI, em 1970, declará-la “Doutora da Igreja”. Ela morreu em Alba de Tormes, próximo a Salamanca, no dia 04 de outubro de 1582 e deixou mais de 15.000 cartas escritas. Seus escritos mais conhecidos são: “Livro da Vida”, “Caminho da Perfeição” e “Castelo Interior”.

III – SOBRE AS PINTURAS

Pedro Corona não executou as pinturas na própria capela, pois na época ela servia exclusivamente às irmãs que viviam em clausura e, por se tratar de um convento de mulheres, com exceção do padre que as atendia, homens não ingressavam nas dependências conventuais. Assim, as pintu-

ras em óleo sobre tela foram executadas em outro local, depois transportadas e fixadas (ARIEDE, 2002: p.26). Para conclusão desse trabalho, Corona utilizou a *marouflage*, uma técnica de fixação de uma tela de pintura sobre um suporte sólido, tal como uma parede, teto ou uma placa, que podem ser tanto de gesso como cimento, etc. (RUTTER, 2012).

Sobre as pinturas é preciso destacar também um aspecto quanto à datação. Na única publicação existente sobre a capela da PUC realizada então pelo seu pároco, o Padre Pedro Antonio Ariede (2002: p.26), é afirmado que as pinturas foram colocadas em 1936, mas, provavelmente essa data se refira ao ano da encomenda do trabalho ao pintor, pois todas elas estão assinadas “P. CORONA” e datadas “1940” (Fig. 3).

As representações distribuídas por todo o interior e painéis apresentam motivos figurativos relacionados à vida de Santa Teresa não só de caráter decorativo, mas também simbólico e comemorativo: a santa aparece em atitude de receber misticamente a Sabedoria Divina, ou em ato de transmiti-la através dos escritos ou ainda de fazê-la frutificar em obras. Espalhadas pelas figuras, entre as falsas molduras, surgem folhagens e flores que representam a fecundidade e vitalidade da graça divina, conchas evocando a disponibilidade e o acolhimento do fiel à comunicação divina, assim como representam o ouvido humano atento à Palavra Sagrada e o brasão da ordem carmelitana com três estrelas (o Profeta Elias, Maria Santíssima e Santa Teresa) e uma forma estilizada do Monte Carmelo encimado por uma cruz (Fig. 4). Também surgem numerosos anjos infantis indicando ao homem que a comunicação entre o céu e a terra se faz com inocência. Há diversos vasos que contém no seu bojo paisagens variadas (campo, mar, caminho, árvores, casas, capelinha, nuvens, etc.), para nos lembrar de que a comunicação divina transforma nosso olhar sobre a natureza (ARIEDE, 2002: p.45).

A seguir são apresentadas as pinturas com uma breve descrição das representações artísticas posto que esse estudo trata-se de um reconhecimento inicial da capela. Até o momento, não foram localizados documentos que expliquem o critério de seleção das imagens, nem da distribuição das representações pelo espaço. Alguns trechos de sua autobiografia “Livro da Vida” foram utilizados para completar a interpretação ou a narrativa da pintura, bem como as frases em latim presentes em algumas das representações foram traduzidas e indicadas a qual livro da Bíblia pertence.

Capela-mor (Fig. 5): todos os detalhes descritos anteriormente estão presentes no conjunto

de pinturas da capela-mor – folhagens, flores, ramagens, molduras, emblemas, anjos, conchas e vasos – ladeando o retábulo-mor e portas, chegando até o forro com a representação da primeira visão mística de Santa Teresa ao centro: “Certo dia em que estava em oração, quis o Senhor mostrar-me apenas as suas mãos; era tamanha a sua formosura que eu não consigo descrevê-las.” (AVILA, 2012: 28,1).

Ladeando a pintura central do forro da capela-mor, vemos as seis devoções teresianas, três de cada lado (Fig. 6). No lado esquerdo, a primeira ao fundo representa a Eucaristia e o Espírito Santo; no meio, a Cruz do Cristo Ressuscitado (pano branco) e glorioso (palma e coroa com as letras INRI); por último, próximo ao arco cruzeiro, temos o jarro e o pedido da samaritana: “Domine, da mihi aquam” (Senhor dá-me dessa água: João 4, 15). No lado direito, a primeira pintura ao fundo com a Trindade (o triângulo), o Espírito Santo (a pomba) e o Cristo Crucificado (a cruz) presentes no coração, são a luz para a esposa: “Dilectus meus descendit in hortum suum” (O amado desceu no seu jardim: Ct 6, 2); no meio, os símbolos da paixão (coluna, açoite, sudário) são sinal da vitória (a palma); por último, também próximo do arco cruzeiro, a representação a cruz do rosário com cinco diamantes-estrelas (as chagas de Cristo) alude a uma visão de Santa Teresa:

“Certa vez, estando com a cruz na mão, que eu trazia num rosário, o Senhor a tomou em suas mãos e, quando me devolveu, ela estava formada por quatro pedras grandes muito mais preciosas que diamantes, incomparáveis, pois quase não se pode comparar o visível com o sobrenatural; diante das pedras preciosas lá de cima, o diamante parece pedra falsificada e imperfeita. As cinco chagas estavam formosamente cravejadas na cruz. Disse-me Ele que eu sempre veria a cruz dessa maneira, o que aconteceu: eu já não via a madeira de que era feita, e sim essas pedras – mas só eu o via.” (AVILA, 2012: 29,7).

Há dois altares laterais na nave com retábulos e as respectivas imagens devocionais, sendo que acima dos altares há sempre um conjunto de pinturas com motivos religiosos e decorativos. No altar do lado direito (lado da Epístola), temos a imagem de São José e acima do retábulo, ao fundo, três painéis: à esquerda do retábulo, uma pomba sobre um livro: o Espírito Santo inspira as Escrituras que junto com a Eucaristia são o alimento da alma que Jesus prometeu aos seus discípulos; ao meio entre um ósculo com vitrais, os símbolos eucarísticos: a videira e o trigo (Fig. 7); à direita, mais símbolos eucarísticos: o cálice e a hóstia. Já no altar do lado esquerdo (lado do Evangelho), há a imagem do Sagrado Coração de Jesus e como no altar de São José, temos a pintura de

três painéis: à esquerda, o lírio de São José sobre a cruz e a espada indicando a proteção do santo sobre a Igreja e o Estado, ao meio como do outro lado, entre um óculo com vitrais, os símbolos eucarísticos da videira e do trigo e à direita, o coração e a coroa de espinhos que indicam o amor de Cristo na paixão, celebrada agora na Eucaristia (Fig. 8).

No conjunto pintado no forro da nave há dois subgrupos que podemos identificar a partir das duas grandes telas centrais: um primeiro, próximo ao arco cruzeiro formado por três pinturas, a central, com a representação da graça mística concedida a Santa Teresa no dia 15 de agosto de 1561 na Capela do Santíssimo da Igreja de São Tomás em Ávila (Fig. 9) e duas telas laterais: a esquerda do altar São João da Cruz, doutor místico, colaborador de Santa Teresa, escritor e poeta e à direita do altar, São José, de quem Santa Teresa foi devotíssima, dedicando a ele todos os mosteiros por ela fundados, e a quem considerava seu mestre de oração e fiel protetor em todas as necessidades. Em cada um dos quatro cantos do quadro é representado o brasão da família do pai de Santa Teresa, Dom Alonso Sánchez de Cepeda.

É significativa a presença de São José, direta ou indiretamente representado nas pinturas da capela: há uma imagem retabular; o painel citado acima; na representação da graça mística concedida a Santa Teresa ele também está; numa das pinturas da parede lateral da capela; em diversas cenas dos painéis de azulejo, além da presença de lírios, seu atributo iconográfico mais constante tanto nas pinturas como nos azulejos. Apesar de sabermos que São José é o santo protetor e patrono das Irmãs Carmelitas Descalças do sudeste do Brasil, só o aprofundamento dos estudos sobre a encomenda da pintura para a capela da PUC trará mais certeza se isso aconteceu a pedido das encomendantes ou se foi uma escolha do pintor Pedro Corona.

A segunda tela de grande dimensão na parte central do forro da nave representa a glorificação de Santa Teresa, numa “alegoria criada pelo pintor” (ARIEDE, p.55), ou seja, aqui temos uma indicação de que, ao menos nessa pintura, Pedro Corona não seguiu modelos iconográficos pré-estabelecidos, ficando ao seu critério a representação da cena.

O quadro possuiu em suas laterais conjuntos formados por três representações de santos cada um, todos também de devoção de Santa Teresa (Fig. 10): do lado esquerdo, partindo do arco cruzeiro em direção ao coro, temos primeiro Santo Inácio de Loyola (1491-1556), fundador dos jesuítas, junto aos quais Santa Teresa encontrou grande apoio; ao meio, Santa Maria Madalena e o

terceiro, São Francisco de Assis (1181-1226), o primeiro santo a receber os estigmas da paixão. Do lado direito, também partindo do arco cruzeiro em direção ao coro, primeiramente temos o apóstolo São Pedro; ao meio, Santa Clara de Assis, da qual Santa Teresa admirava a perfeição com que ela administrava os seus mosteiros e de quem teve uma visão e por último, o apóstolo São Paulo, de quem também era muito devota e que, segundo seus escritos “recomendava-me a São Pedro e a São Paulo, porque o Senhor me falou pela primeira vez em seu dia, dizendo-me que eles me guardariam dos logros.” (AVILA, 2012: 29, 5).

Completando o conjunto de pinturas do forro da nave, após a representação da glorificação de Santa Teresa, há uma série de painéis com ramagens, formas conchóides e o emblema carmelita em tons de branco, azul e dourado.

Nas paredes laterais há pinturas de diversas experiências místicas de Santa Teresa. Do lado esquerdo da porta principal temos a apenas uma pintura representando Santa Teresa divulgadora da devoção a São José através de seus escritos. Do lado direito da porta principal temos a pintura de Santa Teresa encontrando o Menino Jesus numa escada do mosteiro. Seguindo por esse lado em direção ao altar há uma pintura de Santa Teresa escritora sob a ação do Espírito Santo e, mais ao meio da nave, a Transverberação de Santa Teresa.

Todas essas pinturas de execução de Pedro Corona foram apresentadas com o objetivo principal de divulgar um acervo pictórico quase desconhecido pela maioria dos pesquisadores e apreciadores de arte. Inserem-se, dentro da pintura com motivos religiosos, em um momento que os modelos acadêmicos e ligados às belas-artes estão superados pela pintura modernista. Ao mesmo tempo, é importante destacar a atuação de Pedro Corona que, mesmo representando um modelo superado, em seu trabalho como professor é responsável pela formação de artistas e arquitetos que representam hoje, a modernidade.

Há ainda diversos aspectos da produção de Pedro Corona a ser descoberta e divulgada, pois não importa como esteja qualificada, ela existe e representa a história da pintura em São Paulo nesse espaço de tempo, década de 1940, e registra a permanência de valores acadêmicos não superados completamente em nossa cultura.

BIBLIOGRAFIA

- ARIEDE, Pedro Antonio. *Nossa Capela: Paróquia Coração Imaculado de Maria – PUC*. São Paulo: Alter Market, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Sphan/Min.da Educação e Saúde, 1945. (Publicação nº14)
- AVILA, Teresa de. *Livro da Vida (Autobiografia), 1562-1565*. Disponível para consulta ou download em sites da Ordem dos Carmelitas Descalços, como por exemplo, em <<http://www.carmeloonline.com.br/livros/index.php?pag=vd>>. Acesso em 14 jun. 2012.
- BREIA, Maria Teresa Stockler e. *A transição do ensino de arquitetura Beau-Arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie – 1947-1965*. São Paulo: FAU/ USP, 2005. (Tese de Doutorado)
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. *A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Artes/ UNESP, 2010, 275p. (Dissertação de Mestrado).
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ROCHA, Paulo Mendes da; SEGAWA, Hugo. *Paulo Mendes da Rocha recebe título de professor emérito da FAUUSP*. Pós. Rev Programa Pós-Grad Arquit Urban. FAUUSP, São Paulo, n. 28, dez. 2010.
- Disponível em <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-95542010000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 19 jul. 2012.
- RUTTER, Lynner. *Glossary of Esoteric Architectural and Design Terms*. Disponível em <<http://www.ornamentalist.net/2008/06/marouflage-ceiling-in-progress.html>> Acesso em 17 jul. 2012
- SERAPIÃO, Fernando. *Francisco Petracco: o arquiteto que ajudou a mudar o panorama da arquitetura paulista ainda tem grande parte de sua produção oculta, quase secreta*. Publicada originalmente em PROJETO DESIGN, Edição 336, Fevereiro de 2008. Disponível em <<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/francisco-petracco-o-arquiteto-20-03-2008.html>> Acesso em 26 jun. 2012.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pintores paisagistas: São Paulo 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado, 2002.

IMAGENS



Fig. 1 – Interior da Capela da PUC com destaque para a pintura do forro da nave. Foto: Myriam Salomão, 2012.

Fig. 2 – Fachada da Capela da PUC. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 3 – (1940) Pedro Corona, “São João da Cruz”, óleo sobre tela, teto da nave da Capela da PUC, São Paulo/SP. (Detalhe da assinatura e data no painel.) Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 4 – (1940) Pedro Corona, óleo sobre tela, painel central da capela-mor da Capela da PUC, São Paulo/SP. (Detalhe da moldura com emblema da ordem e ramagens.) Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 5 – (1940) Pedro Corona, conjunto de pinturas da capela-mor, óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 6 – (1940) Pedro Corona, conjunto de pinturas do forro da capela-mor, óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.

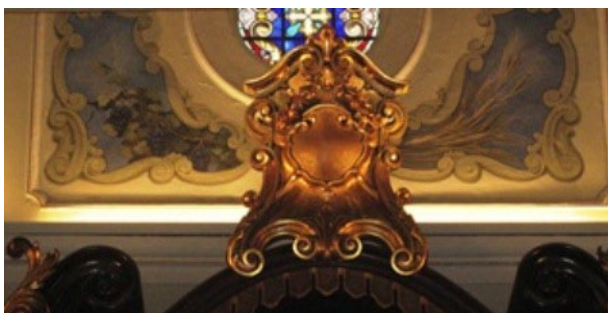


Fig. 7 – (1940) Pedro Corona, Videira e Trigo, óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. (Painel atrás do retábulo de São José) Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 8 – (1940) Pedro Corona, painéis do altar do Sagrado Coração de Jesus, óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 9 – (1940) Pedro Corona, Graça mística concedida a Santa Teresa (centro), óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Fig. 10 – (1940) Pedro Corona, Glorificação de Santa Teresa (centro) e seus santos devocionais (laterais), óleo sobre tela, Capela da PUC, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.

REVISITANDO POLÊMICAS DA HISTÓRIA DA ARTE EM BELO HORIZONTE NOS SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES DE 1964 A 1968

Nelyane Gonçalves Santos¹

Os Salões Municipais de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte – SMBA-BH foram importantes na consolidação da arte na capital mineira, sendo responsáveis pela constituição de grande parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha-MAP, instituição mais representativa da arte moderna e contemporânea em Belo Horizonte. Assim, esta coleção é uma rica fonte de pesquisa para a História da Arte. Atenta à valorização destas obras, desenvolverei no mestrado (sob orientação do Professor Doutor Rodrigo Vivas) pesquisa sobre a inserção das mesmas no mundo da arte por meio das premiações nos Salões de 1964 a 1968, período em que o evento passou por reestruturações que refletiram as mudanças nas artes e no cenário político social, definindo novas posturas da produção e da crítica de Arte.

Além da revisão historiográfica sobre os salões deste período, torna-se urgente e de extrema relevância a discussão entre a materialidade das obras e a proposta visual desenvolvida pelos artistas. O intuito da pesquisa é o de contribuir para a valorização e divulgação do acervo do MAP e das artes plásticas em Belo Horizonte, tentando destacar o tema como de importância para novas pesquisas.

O eixo norteador deste estudo é o desenvolvimento de uma metodologia de análise da obra de arte pautada nos aspectos sociais, formais e semânticos da visualidade. Nesta tríade interpretativa é preciso estudar a obra dentro do Mundo da Arte, ou seja, analisá-la de acordo com as várias produções artísticas antecessoras e contemporâneas a ela. Isso porque toda produção artística é demarcada pelo diálogo com a tradição do Mundo da Arte e com as propostas de rompimento com as mesmas. A observação das imagens e a posterior pesquisa em arquivos demandam a análise da obra em sua composição, descrição das formas e consulta cuidadosa a fontes documentais (catálogos, escritos de artistas, periódicos de época e ensaios de críticos de arte).

No registro dos aspectos formais destaca-se a importância do entendimento da técnica associada ao efeito visual gerado na obra. No estudo dos aspectos semânticos são analisados o simbo-

¹ Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes. Linha de Pesquisa: *Criação, Crítica e Preservação da Imagem*. Área de Estudo: Artes Plásticas.

lismo e o sistema de representação inserido na imagem². Nos aspectos sociais, analisamos a função e destinação da obra e os problemas artísticos que o autor enfrentou em sua execução. A importância da adoção dessa metodologia ocorre diante do fato de que o documento visual não pode ser tratado da mesma forma como uma fonte escrita, pois exige uma especialização de método na análise. Há um conjunto de elementos formais que caracterizam e demarcam a especificidade da imagem artística (VIVAS, 2010).

Diante da leitura de algumas referências importantes sobre a arte no Brasil deste período, muito se encontra sobre o círculo social dos artistas, sobre a atuação da crítica de arte, sobre as instituições provedoras dos salões e bienais, mas poucos estudos apresentam análises aprofundadas dos aspectos visuais das obras de arte. A hipótese aventada a princípio é a de que, em certa medida, esta tendência de estudos pode ter gerado generalizações no reconhecimento da influência *Pop* entre os artistas brasileiros, desconsiderando suas peculiaridades e suas distinções com a *Pop Art* e os movimentos convergentes e correlacionados da década de 1960. Neste viés, o temário reconhecido por estes estudos em várias obras dá destaque às questões sócio-políticas, engrossando a tese da militância e engajamento de esquerda dos artistas da época. Mais do que colocar isso em cheque, esta pesquisa tem como objetivo ampliar a percepção de temas e propostas dos artistas, reconhecendo a amplitude das tendências e variedade das experimentações daquele momento.

PROPOSTA DE ESTUDO PARA O CENÁRIO DAS ARTES NO BRASIL DA DÉCADA DE 1960

A década de 1960 para as artes marcou a convulsão de manifestações relacionadas às novas figurações, ao novo realismo, a arte *Pop* e a *Op Art*. Estes movimentos tiveram como proposta inicial a crítica ao Expressionismo Abstrato dos anos 50, que demarcava a subjetividade na produção artística (ALVARADO, 1999). Resguardadas suas peculiaridades, pode-se considerar que estes movimentos apresentavam em comum a comunicabilidade da Arte, desde sua produção aos seus modos de exposição, utilizando-se da realidade social como instrumento de diálogo com o público. Foi um momento de mudança do foco de atenção da Escola de Paris para outros centros de arte, como Nova York, Berlim, Munique e Milão (ZANINI, 1983).

2 Segundo VIVAS (2010) ao se analisar obras modernas e contemporâneas é necessário substituir a ideia de tema por sistemas de representação, pois nestas não há referência às iconografias cristãs, mitológicas e históricas.

Pesquisadores em História da Arte do Brasil defendem que houve intrínseco diálogo de artistas com as tendências europeias, tendo sido preponderante pelo menos até a primeira metade da década (ZANINI, 1983; ALVARADO, 1999). Resta-nos questionar até que ponto este diálogo teria representado novas propostas visuais para os artistas que circulavam nos SMBA-BH da década de 1960. Este questionamento é necessário para desmistificar a situação de “influência/inspiração” entre a arte internacional e a arte produzida no Brasil. As correlações visuais do mundo da arte surgem como processo de pesquisa no campo da História da Arte, mas o estabelecimento de relações de influência ou subjugação de escolas e cânones, em certa medida, desprivilegia a relação de reciprocidade e diálogo que há entre os artistas e suas produções. Por esta razão, o cuidado em observar e analisar atentamente a obra de arte, vista como fonte da história da arte por si só, parte do pressuposto de que devemos evitar o estabelecimento de estereótipos e de seguimentos estilísticos que nem sempre condizem com o processo de produção do artista.

Para analisarmos a comunicabilidade da arte no Brasil e, conseqüentemente, as obras selecionadas nos SMBA-BH, é necessário observarmos o que era exposto e discutido nos principais centros difusores da cultura no país. Neste sentido, este estudo propõe um paralelo entre a análise das obras premiadas nos SMBA-BH entre os anos de 1964 e 1968 e a análise de obras em circulação nos principais eventos de divulgação artística nacional deste período. Em levantamentos preliminares em periódicos da época percebeu-se forte referência às Bienais de São Paulo, além de haver citações a outros salões, como o do Distrito Federal, de Salvador, de Campinas e do Rio de Janeiro. Acredito que estes eventos mereçam atenção por, possivelmente, terem sido vivenciados pelos artistas que passaram pelos SMBA-BH, que podem ter concorrido ou visitado estes eventos. Além disso, os intelectuais ligados ao pensamento das artes no país participavam anualmente em mais de um desses eventos como jurados. Dentre estes eventos destaca-se primeiramente a Exposição do Grupo *Phases*, na reitoria da UFMG, em 1964, responsável por trazer ao Brasil referências da nova figuração europeia³. Algumas críticas jornalísticas de época citam este evento como influente na produção dos artistas que concorreram no XIX SMBA-BH.

A organização do I Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965, demarca a pre-

3 Movimento de cunho internacionalista que pregava maior valorização do imaginário e da reflexão da realidade. Surgiu como uma revista em janeiro de 1954. O movimento era centralizado em Paris, apesar de ter se expandido por todo o continente europeu. Walter Zanini (diretor do MAC/USP na época) passou a fazer parte do movimento em 1961 e estabeleceu os contatos para trazer o grupo de artistas ao Brasil.

sença de artistas que se intitulam de vanguarda e por apresentarem propostas concernentes às tendências mais atuais na época merece ser analisado em diálogo com a produção apresentada no XX SMBA-BH do mesmo ano (ZAGO, 2007). A mostra *Opinião 65*, realizada no Rio de Janeiro e o seminário *Proposta 65*, de São Paulo, também tiveram grande repercussão no cenário artístico nacional e por isso merecem atenção no estudo proposto. O intuito de *Opinião 65* foi instigar a manifestação política entre os artistas e a posição perante a situação social da arte, além disso, teria sido importante para inserir no espaço museológico novas linguagens da arte. Já *Proposta 65*, apresentou a discussão sobre o Novo Realismo, comunicação e cultura de massa na arte (ALVARADO, 1999).

Em 1966, realizava-se o XXI SMBA-BH, ano em que ocorreu o *Opinião 66 e o Proposta 66*. Ambos discutiram a emergência da nova vanguarda brasileira. No mesmo ano foi realizado em Belo Horizonte a exposição *Vanguarda Brasileira*, na Reitoria da UFMG, que representou a nova tendência artística de sair da bidimensionalidade, valorizando o objeto e as manifestações performáticas, como os happenings (RIBEIRO, 1997).

Em 1967, ano do XXII SMBA-BH, foi realizada a exposição coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, intitulada *Nova Objetividade Brasileira*. Esta representou uma síntese de propostas das novas vanguardas demarcando a intenção de uma arte genuinamente brasileira (RIBEIRO, 1997). No mesmo ano foi realizado o IV Salão de Arte do Distrito Federal que teve como principal repercussão a discussão entre artistas e críticos sobre a institucionalização da arte.

O conhecimento acerca do cenário das artes plásticas no Brasil e no mundo no período abordado é extremamente importante para subsidiar a percepção das relações dialógicas entre a proposta dos artistas que tiveram suas obras premiadas nos salões e a visualidade resultante, tentando perceber em que medida esta produção se correlacionava com o mundo da arte na época. Desta maneira, acredito que os contextos sócio-culturais nas pesquisas de História da Arte devem ser abordados para contribuírem na compreensão da visualidade das obras e não como escopo de conhecimento das artes. Muitos trabalhos inseridos na categoria de História da Arte se detiveram em contextos sócio-culturais ou em enredos bibliográficos da vivência dos artistas, contribuindo pouco para a compreensão e valorização das obras de arte.

DISCUSSÕES HISTORIOGRÁFICAS E ESTUDO DE OBRAS

O período que abrange os cinco SMBA-BH, entre os anos de 1964 a 1968, demarca a transição da arte moderna para a arte contemporânea, assistindo a emergência de novas referências visuais e de variadas proposições artísticas que influenciaram a formação de um ideário de arte nacional. As teses de Marília Andrés Ribeiro (1997) e de Rodrigo Vivas (2008) tratam a década de 1960 como um marco de transição da arte moderna para a arte contemporânea em Belo Horizonte.

Sobre o XIX Salão de 1964, o ponto de maior polêmica entre esses dois historiadores da arte foi a eleição da obra de Jarbas Juarez como propulsora do início da arte contemporânea na capital. RIBEIRO (1997) correlaciona a obra de Juarez, *Composição em Preto nº1*, ao discurso do artista de oposição à tradição modernista de Guignard. RIBEIRO (1997) desenvolve esta perspectiva de análise sobre o viés dos conceitos de engajamento político e utopia. O risco de se conduzir a análise da arte por conceitos relativos às dimensões simbólicas da ação social, como é o de engajamento, está relacionado à interpretação das manifestações artísticas como estando condicionadas às situações eminentemente políticas e culturais, sem, portanto, dar ênfase aos processos de liberdade de criação e de fruição estéticas que o artista enfrenta em seu trabalho.

Em contrapartida VIVAS (2008) considera que essa obra ainda mantém características tradicionais de pintura se comparada às determinações da arte contemporânea daquele momento. Livrando-se das determinações conceituais, VIVAS (2008) propõe uma análise direta das obras, relacionando-as aos discursos dos principais atores sociais da época. Diante disso, por exemplo, se dá a liberdade de questionar a escolha da obra de Jarbas Juarez em 1964 (ANEXO 1) como marco referencial da oposição à tradição modernista de Guignard – tese defendida por RIBEIRO (1997), que utiliza-se dos discursos dos atores sociais de época para dar corpo à sua teoria de obra prima da neovanguarda belorizontina⁴ (VIVAS, 2008).

A obra *Composição em Preto nº1* é uma pintura composta por papelão, papel, cordão e tinta acrílica sobre tela. A imagem resultante é um retângulo vertical no lado esquerdo e um retângulo menor do lado direito ligado a um círculo sobre um fundo mais escuro. Essas formas estão em alto relevo na tela, formadas pela colagem dos papéis e cordão, destacando-se na percepção tátil do observador. As cores são preto, cinza mais escuro e cinza mais claro.

4 Foi lançado um manifesto de Jarbas Juarez na véspera dos resultados da seleção do XIX SMBA-BH em que o foco principal pautava-se nas palavras de ordem: “Guignard está morto, descobramos nossos próprios caminhos!” (BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964).

Em depoimento, o artista declara que fez uso de tinta automotiva na obra (JUAREZ, 2003). Pela descrição dos materiais percebe-se que a inserção de produtos pouco comuns aos cânones da pintura sobre tela demarca o rompimento do artista com as tradições artísticas. Mas é importante ressaltar que a produção de telas à base de colagem e inserção de novos materiais já estava em voga pelo menos a partir do final da década de 1950 e as tintas acrílicas já eram usuais entre os artistas brasileiros. É claro que não podemos desconsiderar o rompimento do artista com a figuração paisagística, estilo comum entre os alunos e seguidores de Guignard, sendo inclusive Jarbas Juarez um destes alunos, mas é preciso buscar referências de outras obras do período para compreendermos e questionarmos a eleição desta obra como marco da arte contemporânea na capital.

Destaco aqui este caso específico de controvérsias entre estes historiadores da arte, para demonstrar o quanto temas já abordados merecem ser revisitados, lançando mão de novas metodologias de análise. O que proponho é um olhar sobre a obra, uma análise que seja capaz de contrapor a materialidade e a visualidade com as referências da História da Arte, da Crítica e dos escritos de artistas e manifestos da época.

Na contramão deste movimento de elencar obra e artista como marcos referenciais da arte em Belo Horizonte percebe-se também no estudo da historiografia algumas lacunas acerca de obras que se destacaram em seu contexto de produção pela premiação em Salão, mas que não receberam atenção de pesquisa para sua valorização no mundo da arte e compreensão de sua visualidade. A obra *Quadro C* de Eduardo Aragão, é um exemplar do primeiro prêmio de pintura do XXII SMBA-BH, concedido ao artista pelo conjunto da obra “Quadro A”, “Quadro B” e “Quadro C”. Esta pode ser considerada uma dessas obras de menor destaque na historiografia em voga.

Quadro C é uma pintura a óleo sobre tela aderida em estrutura de madeira (ANEXO 2). Trata-se de uma composição dicromática com fundo em verde representando grande área de cor isolada e espaços de cor em azul de mesma tonalidade. Nas laterais, mais próximo das bordas inferiores, há uma ondulação da tela que acompanha o formato do chassi. A seta e as composições volumétricas do centro e da lateral da obra constituem toda a visualidade da mesma, proporcionando uma sensação visual de simplicidade em termos de cores e formas, mas dando a impressão de complexidade em sua estrutura.

A obra apresenta características que a enquadram no tipo de pintura objeto, por apresentar estiramento da tela e chassi com formatos diferentes do tradicional, rompendo com a bidimensio-

nalidade comum à categoria de pintura. Tentando traçar qual o percurso de diálogo que o artista Eduardo Aragão empreendeu na produção de sua obra nos deparamos com as correlações possíveis entre a obra *Quadro C* e a produção artística da MinimalArt⁵ e da Hart Edge⁶, movimentos correlacionados à *Pop Art* da década de 1960.

Eduardo Aragão era um artista jovem e desconhecido quando participou do XXII SMBA-BH. Na tentativa de encontrá-lo para enriquecer a pesquisa, foi feito contato com dois artistas da época, Eduardo de Paula e Márcio Sampaio. Ambos responderam que Eduardo Aragão não fazia parte do circuito artístico da época. Não há referências substanciais ao artista e à sua obra em livros de História da Arte de Belo Horizonte.

A proposta curatorial da exposição *Um século de artes plásticas em Belo Horizonte*, de 1997, que explorou a retrospectiva desses salões, reforçou o marco de início da Arte Contemporânea em Belo Horizonte com a obra *Composição em Preto n° 1* de Jarbas Juarez. Em contrapartida, outras obras, destacadas em seu contexto de produção pela premiação do Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, como é o caso de *Quadro C*, não receberam especial atenção das propostas curatoriais de retrospectivas históricas das artes plásticas em Belo Horizonte, provavelmente por não terem demarcado o início de carreiras artísticas que posteriormente tiveram impulso no cenário nacional. Determinações de divisões estilísticas nem sempre condizem com a realidade do contexto de produção e recepção das obras. Desta maneira, a condução desse estudo, orientado por discussões dialéticas entre discurso e produção artística, tem o intuito de subsidiar a diferenciação entre a História da Arte, legitimada pelas instituições e academia, e a História da Arte consolidada pelos embates e problemas artísticos inseridos nas obras de arte.

5 O rótulo 'Minimalismo' foi aplicado por críticos ao trabalho de artistas que propunham um conteúdo artístico mínimo, com a intenção de se oporem ao tradicional reconhecimento da arte subdividida em pintura e escultura e com suas regras de reconhecimento estético. (ARCHER, 2001)

6 O termo **Hard-Edge** refere-se ao movimento artístico de pintura com contorno marcado, formas simples e contornos rígidos de telas em formato irregular que passaram a fazer parte da composição de quadros de artistas americanos do início da década de 1960. O termo foi criado por Jules Langsner, em 1959. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=133>>, acessado em 06/10/2011, 20:47.

BIBLIOGRAFIA RESUMIDA

- ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. **Jarbas Juarez**: depoimento. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- VIVAS, Rodrigo. Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969. Tese de Doutorado. História da Arte- Unicamp. 2008.
- VIVAS, Rodrigo. A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 3, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Vol. 1. Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.
- VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?. *Revista Científica de artes/ FAP*. Curitiba, vº 8, jul-dez. 2011 (pp. 94-114). Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista_Cientifica_08/Revista-CientificaFAP_Vol8_Artigo06.pdf>. Acessado em 06 fev. 2012.
- ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em <http://issuu.com/lucianacampos/docs/arte_contemporanea>. Acessado em 21 abr. 2012.
- ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

IMAGENS



1964, Jarbas Juarez, Composição em preto nº 1, Papelão, papel, cordão e tinta acrílica sobre tela, 131,5 x 98,5 cm, Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte-MG).



1967, Eduardo Aragão, Quadro C, tinta a óleo sobre tela sobre estrutura de madeira, 111 x 104,5 x 8 cm, Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte-MG).

FILME DE ARTISTA NO BRASIL DA DÉCADA DE 1970: FORMAS E ESPAÇOS DIFERENCIADOS DE PRODUÇÃO E (RE)PRODUÇÃO¹

Patrícia Ferreira Moreno²

Apesar de ser uma expressão artística praticada desde o início do século passado, o chamado *filme de artista* ainda tem sido pouco pesquisado e compreendido, principalmente no Brasil. As primeiras experiências já demonstram o teor experimental na utilização desse meio de expressão pelos artistas de vanguarda. Marcel Duchamp lançou mão de tal recurso como “atalho” para conseguir seus efeitos óticos como em *Anémic cinéma* de 1926, filme constituído por sucessivas imagens espiraladas, uma tentativa de fazer o registro do movimento pretendido em obras anteriores como *Rotative d’émisphere* de 1925. Muitos outros artistas de vanguarda realizaram experimentações com o suporte cinematográfico. Para mencionarmos apenas alguns, a título de referência: artistas futuristas publicaram em 1916 o primeiro manifesto do cinema de artista, intitulado *Manifesto da cinematografia futurista*. Os dadaístas, Hans Richter e Viking Eggeling, no início da década de 1920, criaram filmes compostos por abstrações, pois entendiam o cinema como um prolongamento natural da pintura. Cabe mencionar que nesse período cresceu significativamente o interesse pelas experiências artísticas usando o cinema como suporte, as produções de Man Ray, Léger, Duchamp, Moholy-Nagy, Salvador Dalí (em parceria com Luis Buñuel, no conhecido *Um Cão Andaluz*), Picabia e muitos outros são dessa época. Pode-se afirmar então que, a partir daí, a modalidade *filme de artista* tornou-se parte da agenda de várias produções em diversos momentos e apresentando diferenciadas modalidades. (COCCHIARALE e PARENTE, 2007; CANONGIA, 1981)

Tendo em vista a variedade de produções e o número de artistas que se dedicaram à utilização do cinema como suporte, podemos compreender os filmes realizados pelos artistas, como uma tentativa de usufruir a experiência cinematográfica e uma forma de diversificar seus suportes tradicionais. Nos anos 1960 Andy Warhol transgrediu a narrativa convencional em seus filmes experimentais ao filmar continuamente os rostos de personagens entrevistados por ele ou, como outro

1 O presente artigo é uma reflexão introdutória sobre o tema *filmes de artista* no Brasil na década de 1970, objeto de meu projeto de pesquisa para o Pós-doutorado.

2 Doutora em História pela UFF, docente da disciplina História da Arte na PUC-CES/JF.

exemplo, apresentando como narrativa um período de quase seis horas ininterruptas de sono de um jovem no filme *sleep*. As imagens em movimento captadas por Warhol eram projetadas diretamente sobre uma tela de pintura, o que nos dá uma importante pista para compreendermos as possíveis relações que se estabeleciam entre a arte e o cinema. O uso da imagem em movimento criava novas possibilidades para uma arte que pretendia ampliar os limites da tela com imagem fixa ou da escultura estática e serviria como um novo espaço visual e um novo suporte de experimentação. Mais ainda: pretendiam reaproximar a produção artística do cotidiano e das experiências comuns.

No Brasil, a partir da década de 1960, surgiu um tipo particular de manifestação artística cujas principais propostas também revelavam a intenção de ruptura com os suportes e espaços tradicionais de exibição da obra de arte, como as galerias e museus. Nesse sentido, vários artistas passaram a trabalhar com a imagem cinematográfica pensando-a como uma ampliação dos canais de atuação e de realização de sua obra, propondo formas em que a linguagem cinematográfica e as artes plásticas pudessem ser revisitadas em conjunto. As modalidades das experimentações surgidas variavam e se reconfiguravam, podendo se manifestar na própria realização dos filmes e na sua exibição em espaços não convencionais ou, ainda, os concebendo como registro de seu trabalho artístico, para a sua posterior divulgação, momento em que os desdobramentos obtidos nos lugares de exibição realizariam, a cada exposição, uma nova experiência, como é o caso dos trabalhos de *registro-filme* realizados por Artur Barrio.

Neste contexto, artistas como Antônio Dias, Antônio Manuel, Arthur Omar, Lygia Pape, Raymundo Colares e Hélio Oiticica pertenceram a uma geração cujo trabalho se situa no profícuo território fronteiriço, onde o cinema e a arte contemporânea se encontram.

Muito importante observar que o objetivo de refletir sobre a realidade usando um suporte diferenciado e de aproximar a arte da vida, também se materializava na mudança da relação entre a obra e o espectador. Não se tratava mais de pretender um expectador contemplativo, dissociado do processo de criação, mais sim, de pensar nas possibilidades de ter um espectador/participador. Hélio Oiticica foi um pioneiro dessa concepção ao propor que suas imagens sequenciadas fossem projetadas em vários ângulos em um mesmo espaço. Junto com Neville d'Almeida formularam, na década de 1970, as *Cosmococas*, uma série de filmes em que imagens apresentavam ícones da cultura pop da época, como Jimmy Hendrix, Marilyn Monroe e Yoko Ono. As imagens foram

“texturizadas” com um material incomum, a cocaína, e as projeções deveriam acontecer em lugares em que o espectador realizasse sua fruição de forma sinestésica, simultaneamente, a partir das percepções dos sons, das imagens e da interação com o ambiente.³

Oiticica batizou essa modalidade artística como *Quase-cinema*, porém, mais que uma produção aproximada dos filmes como os conhecemos tradicionalmente, essa proposta ultrapassava as barreiras sedimentadas pela própria “moderna tradição” cinematográfica Brasileira, implantada e divulgada nos circuitos de discussão cultural pelo Cinema Novo. Tal parâmetro permite-nos demonstrar as marcantes diferenças entre o chamado cinema de autor do cinema de artista e do filme de arte. Entendemos o filme de artista como um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento crítico sobre a produção artística e uma elaboração conceitual, as obras fílmicas de artistas representam um recorte temático que transcende a relação espaço/tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist (2000). Nesse sentido, o filme de artista apresenta-se como uma obra de arte e distingue-se do que é classificado como filme de arte, uma construção narrativa (linear ou não) de imagens, com uma linguagem diferenciada do cinema veiculado estritamente nos circuitos comerciais.

Essa modalidade de manifestação artística situa-se, assim, entre a produção cinematográfica e a obra de arte, trata-se de um objeto corpóreo, mas, também, sensorial, sinestésico e aberto à intervenção do artista e do sujeito receptor ou, melhor dizendo, participador. É uma modalidade que pode englobar desde as experiências precursoras de intervenções audiovisuais até as criações videográficas mais contemporâneas. Diante da diversidade nas poéticas de cada artista e o domínio em suas obras de uma clara postura intermediática, pautada pelo diálogo entre o texto, a imagem e o objeto, faz com que o uso do conceito, da visualidade e da sensorialidade, sejam elementos facilmente perceptíveis no campo dilatado das transformações da arte contemporânea. Nessa perspectiva, o filme de artista que se produziu a partir da década de 1960 se insere como uma possibilidade de reflexão relativamente pouco estudada dentro do campo interdisciplinar da História da Arte Contemporânea.

Para refletir sobre este encontro, discutiremos em que medida a arte produzida por estes artistas passou a conceber novos formatos de expressão. As imagens, captadas em diferentes fontes

3 A proposta de exposição de tais obras por Oiticica e D’Almeida foi exibida para o grande público, anos mais tarde em várias exposições. Atualmente, há um espaço específico (*site specific*) no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, chamado de galeria *Cosmococa* para a fruição das obras que leva em consideração todas as premissas pensadas pelos artistas quando da sua concepção. Para um aprofundamento do tema pode ser consultado o artigo: *A Cosmococa de Oiticica: discussões sobre a relação obra/espaço de fruição*, que será apresentado por mim no XXXII Colóquio do Comitê de História da Arte a ser realizado em outubro de 2012.

foram apropriadas, reinventadas e ressignificadas, passando a compor um exercício imagético cuja fruição aconteceria em ambientes específicos, formulados para agir em confluência com as imagens. Tratava-se de produzir uma relação sensorial com o espaço em uma situação cinematográfica não narrativa, cuja fruição concretiza a obra de arte. Os artistas, assim, subvertiam tanto a ordem tradicional do objeto de arte e seu lugar, quanto a linguagem cinematográfica convencional, pois propunham a partir desta intervenção uma ruptura com a composição espacial nos dois níveis. Criaram então uma composição híbrida, permeada por conceitos que trafegavam entre a ideia de arte ambiental a de suprasensorial.⁴

Ligia Canongia elaborou um estudo que se tornou referencia inicial para as pesquisas sobre os filmes de artista no Brasil. Em seu livro, publicado no início da década de 1980, afirmava:

Apesar da indiferença do público acostumado ao objeto de arte tradicional, da atitude de recusa da crítica em dedicar maiores espaços à análise desses novos fenômenos e da omissão das instituições diante da necessidade de estímulos à pesquisa, o fato é que uma nova sistemática de trabalho, inserida no universo da intermídia, enfrentou as adversidades externas e conseguiu se impor, negando o conceito de obra única e partindo para múltiplas produções de linguagens. (CANONGIA, 1981, p. 18)

Sem dúvida aceleramos o passo no que se refere ao reconhecido dessas obras como uma modalidade artística, mas, os canais de divulgação ainda não se configuram como os das obras mais usuais; e muitos ambientes tradicionais de exposições de arte como os museus e galerias não abrem seus espaços para esse tipo de obra. Entretanto, no âmbito da produção artística, cresceu significativamente o número de trabalhos envolvendo a produção em filme ou em vídeo. Kátia Maciel (2009) menciona a existência de uma situação-cinema que se constrói pela espacialização da projeção num ambiente específico em que o espectador é pensado como parte ativa do processo. A autora utiliza o termo *transcinema* para designar essa nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a experiência das artes visuais e do cinema possibilita um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Talvez essa alteração na relação espectador/obra, que mencionamos anteriormente, tenha influenciado a postura atual do público, hoje muito mais receptivo às obras de interação entre imagem e ambiente.

4 As ideias sobre arte ambiental estão atreladas à atividade artística que interage e/ou modifica o ambiente. Já sobre o supra sensorial Oiticica dizia: “Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de ‘suprasensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘suprasensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida” (OITICICA, 1997, *apud* MACIEL, 2009).

A concepção do termo *filme de artista*, com uma notada constituição híbrida, perpassa, então, por todas essas ideias e conjugações. No Brasil, teve início no final da década de 1960 e início da de 1970 e tem relação direta com o esgotamento dos modelos tradicionais tanto da arte, quanto do cinema, bem como com a situação política e cultural do país. Dialogou em muito com o chamado *Cinema Marginal*, movimento que questionou as “verdades absolutas” da pauta cinemanovista. Lygia Pape, por exemplo, que era iniciada nos mecanismos de produção cinematográfica desde os inícios do cinema novo, trabalhou o corpo como tema principal e propôs uma mudança do nosso olhar perante as imagens.

Tomamos como marco essencial para nossa análise o evento intitulado *Expo-Projeção 73*, organizado por Aracy Amaral. Tal exposição destaca-se pelo seu pioneirismo em reunir obras cujo tema agregador foi a modalidade *filme de artista* no Brasil, sendo, certamente, o primeiro evento de grande vulto na área. O catálogo é emblemático. A página que apresenta os participantes do evento, quarenta e dois ao todo, sinaliza para as proporções do envolvimento dos artistas para com essa modalidade de produção. Muitos dos expositores, até então dedicados a artes mais distanciadas da linguagem do cinema, apresentaram obras vinculadas a esse pensamento artístico que buscava criar formas artísticas híbridas, cuja principal característica é exposição da imagem em movimento. Décio Pignatari, por exemplo, um expoente da manifestação escrita em forma de poemas, ensaios e contos, aproximou-se, na época, da ideia de filme de artista a fim de realizar experimentações com a linguagem textual. Apresentou sua obra, mais próxima de uma peça, intitulada *Desatinos do Destino*, segundo ele, uma *audiofotonovela* de 20 min.

Dentre as várias produções de diversos artistas alguns mereceram destaque no presente trabalho por sua capacidade reflexiva e questionadora. É o caso dos trabalhos de Antônio Dias e Arthur Omar. A obra de Antônio Dias é predominantemente realizada em *super 8*, um dos pioneiros da vídeoarte no Brasil, chegou a participar da Bienal de Veneza em 1973, expondo uma instalação cinematográfica. Sua obra mais conhecida na categoria filme de artista é a série *The Illustration of Art*. Trata-se de três das primeiras peças a serem apresentadas no evento *Expoprojeção 73*.

A proposta de captação e construção de imagens pretende apresentá-las de modo a deixar à mostra sua possibilidade de exposição bidimensional, assim como em um quadro as figuras são apresentadas lentamente, quase sem movimento. Segundo Canongia (1981) essa marcação do

objeto de forma quase estática e bidimensional possibilita um prolongamento do olhar transferindo para o cinema o tempo da reflexão sobre o objeto, muito diferente do contato catártico que a velocidade da imagem cinematográfica proporciona. A tramitação entre as imagens e o universo cinematográfico também é interessante. Dias cria uma montagem circular, em que o fim pode retomar o ponto inicial. Em *The Illustration n. 3* a câmera fixa o contador de luz de uma casa, o sistema elétrico é mostrado frontalmente, duas mãos ligam os fios de polos opostos e provocam um curto circuito que, literalmente, apaga o filme que tem assim seu fim. Várias obras de Dias trabalharam a metalinguagem: em *Gimmick* o “truque” é apresentar uma projeção dentro da outra. O filme começa mostrando a imagem de um macaco que vai se aproximando, tornando-se gigantesco, trabalhando o tema das escalas e proporções.

Antônio Manuel atuou em uma direção mais sistemática e sua forma de montagem é muito particular com sequências são bem demarcadas. Destacamos a obra *Loucura e Cultura* (1972) em que mostra vários artistas que participaram de um debate no MAM do Rio de Janeiro, em 1968. A imagem, o som da *Marselhesa* e um grito que nos remete à censura imposta pela ditadura militar “atenção, atenção, eu quero falar... eu preciso falar” são apresentados em oposição, enquanto os rostos de Rogério Duarte, Lygia Pape, Luís Saldanha, Caetano Veloso e Hélio Oiticica aparecem de frente e de perfil.

Com um teor político latente a obra de Antônio Manuel ganhou destaque, em *Semi-ótica*, que exhibe uma casa com a bandeira do Brasil pintada, no lugar do círculo azul há uma janela que quando aberta forma um buraco negro, uma boa metáfora para a situação de repressão e descaminho pela qual o país passava.

O trabalho de Arthur Omar sempre esteve ligado ao cinema e também se dedicou ao filme experimental como em *Congo* (1972), *Tesouro da juventude* (1977) e *Vocês* (1979). Nestes exemplos, há uma problematização sobre a forma convencional dos documentários. Segundo ele há a impossibilidade de aproximação ou de identificação com a realidade através da imagem filmada. Essa ideia faz parte de sua crítica ao sistema cinematográfico de linguagem clássica, pois, segundo o artista “quanto mais perto se chega de uma imagem ou de um pedaço de filme, menos se pode ver a não ser a matéria bruta (grãozinhos) de que se compõe o próprio filme e nunca a matéria bruta do objeto que ele representava.”

Para Ligia Canogia (1981), Arthur Omar pretendia estabelecer uma ruptura com o olhar passivo do espectador, interferindo na percepção das imagens. Em *Vocês* há uma sucessiva alternância da luz estourada com a sua total ausência, o que provoca o desconforto visual do espectador que é convidado a perceber o quanto aquelas imagens são fabricadas, rompendo assim a cumplicidade entre a tela de cinema e o olhar do espectador.

ÚLTIMO FOTOGRAMA...

A proposta desse trabalho foi iniciar um mapeamento e uma reflexão sobre uma parte dessa produção, marcada pelo experimentalismo, bem como compreender seus meios de exibição e recepção. Como foi perceptível no evento *Expo projeção 73* muitos artistas se interessaram pela produção fílmica e a extensão dos nomes não permite aqui a realização de um estudo completo, por isso, nos ocupamos nesse momento com a tarefa de pensar sobre a expressão artística fundamentada na imagem em movimento, o chamado *filme de artista*.

Os artistas ao iniciarem uma reflexão sobre uma linguagem, tradicionalmente vinculada aos circuitos comerciais de exibição, e procurar reapresentá-la demonstrando seu potencial estético, estavam buscando mais do que simples inovações técnicas, estavam pretendendo tomar um caminho de autonomia em relação ao mercado. As pesquisas e experimentações empregadas deixam claro suas buscas em realizar não um filme de arte, mas um filme de artista, operando o meio a partir de uma relação simultaneamente crítica e criativa.

Outra questão que mereceu nossa atenção e que ainda avançará e se desdobrará em outros estudos é a alteração na relação obra/espectador formulada pelos artistas. Ao combater a tradicional passividade do olhar que somente observa a imagem cinematográfica, passivamente, os artistas inventaram novas formas de fruição e reajustaram o compasso da relação arte-público. O espectador tornou-se parte da obra, pois, sem a presença de seu olhar e, muitas vezes, de sua intervenção a obra não se realiza. Tratava-se de colocá-lo em um estágio “supra sensorial” adequando e criando demandas para o público em um momento cujos limites da arte não poderiam mais ser construídos de forma exógena. Novamente, a arte tentava se aproximar da vida.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A (Org). Expoprojeção 73. São Paulo: Edição do Centro de artes Novo Mundo, 1973.
- CANONGIA, Ligia. Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/1980. Col. Arte Brasileira Contemporânea: caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, Andre. Filmes de artista no Brasil, 1965/1980. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.
- MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: três décadas de vídeo no Brasil. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.
- MACIEL, Katia. Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

JOSÉ MARIA VILLARONGA: A PRETENSÃO DE UMA ARQUITETURA GÓTICA NA CAMPINAS DO SÉCULO XIX.

Paula Elizabeth de Maria Barrantes¹

Em 1807, reúnem-se em Campinas, “os gentis homens da cidade” e por decisão determinam a construção de um novo templo, um templo que formalizasse através da arquitetura todo o status da forte economia agrícola, vocação da então pequena Vila de São Carlos. Por “gentis homens” definiam-se os homens responsáveis economicamente pela sustentação da freguesia. Conforme outras tantas histórias de cidades e do próprio Brasil a Igreja Católica permitia que se construíssem templos apenas em regiões que se mostrassem independentes economicamente para sustentarem seus próprios templos. E ter uma igreja, mais especificamente uma matriz, significava também independência política em relação ao bispado e governo imperial (PUPO, 1969).

A despeito de sua reunião inicial, e do compromisso dos gentis homens em prover as necessidades do novo templo e contribuir espontaneamente com um imposto para esta finalidade, o templo demorou a se erguer. Embora houvesse uma assembleia constituída e empossada, a maneira como procediam à arrecadação dos dinheiros era desorganizada e insuficiente (SANTOS, 1874:2). Devido à Guerra do Paraguai, as doenças causadas por más condições de higiene e as doenças infecciosas a construção das taipas demorou a se concretizar. É somente em 1850 que se finaliza a caixa central que seria por muito tempo o formato destinado à Matriz Nova. Esta caixa possuía telhados de diferentes alturas, pode-se dizer que este templo, diferentemente de outros, teve seu início pelo interior, seu exterior foi pensado bem posteriormente à decoração do interior.

Finalizadas as taipas em 1850, a já formada Irmandade do Santíssimo, elege como seu mor-domo Antônio Francisco Guimarães, capitalista conhecido como “Bahia”, comerciante anteriormente estabelecido em Salvador. Antônio Francisco Guimarães, cidadão de origem portuguesa e amante das artes como grande forma de louvar a Deus e também de demonstrar, novamente, o status e pujança da região, patrocina por conta própria a vinda de Vitoriano dos Anjos Figueroa, entalhador estabelecido na Bahia. Vitoriano permanece trabalhando nos entalhes da Matriz Nova

1 Mestranda em História da Arte. Instituição Ifch-Unicamp. Bolsista FAPESP. Contato: paula@ofabulosomundodaarte.com.br

de 1853 a 1862, neste período nada na arquitetura de Campinas foi feito. Em 1862, contratados com a Câmara Municipal fizeram Vitoriano ser dispensado dos trabalhos, sendo contratado o artista Bernardino de Senna Reis e Almeida. Este artista permanece em Campinas nos trabalhos de talha dos altares laterais e colaterais de 1862 a 1865, neste período também nada se fez em relação à arquitetura externa do templo. Nas várias mudanças, consertos e paredes erguidas da igreja os telhados ficaram com vários níveis, sendo o maior o que cobria o altar mor da igreja, feito por Vitoriano.

Para os olhares da população e da elite da cidade, embora o interior demonstrasse uma qualidade impressionante, o exterior ainda denotava pobreza, desleixo e inferioridade.

Em 1868 a Câmara de Campinas coloca então edital para a confecção do frontispício da Matriz nos jornais do Comércio do Rio de Janeiro e Santos. Devido a questões como beleza e preço é escolhido o projeto de fachada de Manoel Gonçalves da Silva Cantarino, arquiteto que trouxe a primeira ideia de monumentalidade ao templo. Seu projeto contemplava um templo com detalhes românicos, colunas de mármore, uso interno de mármore nos pisos e demais colunas, mármore de três cores, que viriam diretamente do Rio de Janeiro.

Cantarino, porém, desenhou a fachada, ganhou a concorrências, mas, não acompanhou sua construção, devido a esta fachada ter desmoronado durante a construção. Em 1870 a construção da fachada estava totalmente parada, as obras começadas e comprometida, sem maiores estudos a Câmara Municipal decide promover nova concorrência para a confecção da mesma. O ideal de um grande templo como o projetado por Cantarino fez a população se manifestar com satisfação.

Em 1871, a Câmara Municipal novamente coloca edital nos jornais do Comércio do Rio de Janeiro e Santos. Neste edital a Câmara não estipula estilo para a fachada, descreve apenas as características internas do templo e as aspirações quanto à sua monumentalidade. São recebidas duas propostas, uma do chamado concorrente A, não aceita devido ao seu valor e a do concorrente B, aceito por apresentar uma planta consistente, revisada por renomados engenheiros e com valor acessível. Este concorrente B seria José Maria Villaronga y Panella (1809-1894), pintor, restaurador de arte sacra, arquiteto e engenheiro, nascido em Barcelona-Espanha.

Para o novo frontispício Villaronga e seus sócios planejaram uma fachada gótica, como eles a definiam. Tratando dos problemas anteriores, Villaronga abaixou a altura da fachada, dos 300 palmos previsto por Cantarino, para 250 palmos, a nova fachada também previa a colocação

de apenas uma torre para o relógio e os sinos, os detalhes de arremate das janelas ogivais seriam feitos em terracota, previa a colocação de quatro alegorias a serem escolhidas pela Câmara e Diretório das obras da Matriz. Seriam usados os materiais de maior qualidade do mercado, as paredes laterais seriam erguidas com a maior arte, a entrada do templo, o hall entre a portada principal e o para vento seriam de mármore de excelente qualidade, adquirida na Corte. Uma cláusula, porém, estes empreiteiros colocaram em seu contrato, como a Câmara descontava da construção prevista os itens já prontos e assegurava a qualidade dos alicerces, a empreita tinha garantia apenas dos alicerces para cima, ou seja, da altura da rua para cima. O valor deste contrato para a fachada 158.000\$000 rs. O valor recebido pela planta vencedora 400\$000 rs. O contrato foi assinado em 08 de Maio de 1872 entre o Diretório das Obras da Matriz Nova e os empreiteiros.

Conforme afirmava em contrato Villaronga:

“A fachada seria feita com a maior solidez, arte e perfeição, conforme a planta.”

Afirmavam os empreiteiros que a planta havia sido conferida por importantes engenheiros militares do Rio de Janeiro e realmente as plantas vinham autorizadas pelos mesmos. A planta era assinada por José Maria Villaronga, sua empresa *Faria Ariosa, Villaronga & Cia.*

Importante salientar que o Código de Posturas de 1870 criou o Diretório das Obras da Matriz Nova, com a função de cuidar dos contratos e da construção assim como do recebimento do imposto para a Matriz Nova. Este Diretório tinha a prerrogativa de contratar os empreiteiros e arquitetos, poderes de cobrar o imposto, continuamente acompanhar as obras feitas e passar as informações todas para apreciação da Câmara. Foi uma entidade que por muito tempo teve grandes poderes, embora questões legislativas e executivas fossem de alçada da Câmara muito se decidia no próprio Diretório. Os membros do Diretório, ao longo do tempo, se alternaram, podendo se dizer que era a mesma elite política e agrícola quem mandava também nas coisas da Matriz.

Em Novembro de 1872, Villaronga comunica por carta ao Diretório oficialmente que as obras estavam iniciadas, os trabalhos de arrasamento das taipas se tinham iniciado. Em 08 de Janeiro de 1873 comunica que o trabalho se desenvolvia muito bem conforme datas programadas.

No dia 02 de Janeiro de 1873, Villaronga oficialmente comunica ao Diretório que dê nome as alegorias que seriam colocadas na cimeira, viajaria para pedir materiais no Rio de Janeiro e também encomendaria as estátuas que seriam colocadas na cimeira.

Em 14 de Setembro de 1873, o Fiscal da prefeitura autoriza a Câmara ao pagamento da terceira parcela do contrato de Villaronga, as obras iam adiantadas, conforme cronograma, as paredes laterais já se encontravam na altura das ogivas, com 2 metros de altura e, justamente neste ponto, se iniciam os problemas com a arquitetura gótica pretendida para Campinas.

Após o mês de setembro com as conhecidas chuvas torrenciais de Campinas, as paredes laterais da igreja começaram a apresentar rachaduras, o empreiteiro Villaronga pede então que o fiscal avalie as rachaduras, pois, precisava colocar as pedras para a confecção das ogivas. Os enfeites e acabamentos nas ogivas em planta seriam de terracota, mas nesta altura da construção Villaronga decide que seria mais rápido e interessante confeccioná-las de cimento.

O fiscal informa à prefeitura de que não considerava importantes as rachaduras, havia indicado a colocação de cimento Portland nas paredes, se não houvesse outro problema o cimento resolveria, caso houvesse novas rachaduras apareceriam no cimento colocado, mas o próprio fiscal alertava para o fato de que não descuidava de olhar os alicerces, pois realmente não havia problemas quanto aos materiais e métodos construtivos de Villaronga. Segundo ele outras construções daquele porte já haviam apresentado rachaduras por acomodação.

Villaronga, preocupado com as rachaduras, com a insuficiência dos alicerces que ele acreditava o verdadeiro culpado pela falta de estrutura das paredes, pede novamente ao Diretório, à Câmara e ao fiscal que prestem atenção aos alicerces, havia verificado em um trecho, o alicerce encontrado não possuía os 30 palmos determinado no contrato. As taipas cediam com as chuvas e forçavam ainda mais as colunas e paredes já fora do prumo, as paredes laterais pendiam em direção às casas que estavam nas laterais da mesma levando perigo às pessoas que trabalhavam na obra e aos moradores locais.

Villaronga solicitava autorização ainda ao fiscal para colocação de barras de ferro, amarrando as paredes, amarrando também as taipas. Mas que tudo não teria efeito caso os alicerces não fossem reforçados.

Em Abril de 1874, o fiscal da prefeitura comunica que as rachaduras se agravavam. Os empreiteiros e o fiscal foram chamados para interrogatório sobre a situação real da obra. Questionados sobre a possibilidade de se salvar a fachada já construída, os empreiteiros disseram ser possível, desde que os alicerces fossem revistos, as paredes amarradas, a estrutura na altura da rua

aumentada, as goteiras do templo concertadas. Os empreiteiros, realmente, não eram os responsáveis pelo acidente, mas, haviam se proposto a fazer toda a obra com arte, perfeição e solidez, e era uma prática normal da engenharia a amarração com ferros, não devendo os mesmos receber nada a mais por isso. Mas Villaronga estava correto quanto às taipas estarem empurrando as paredes e aumentando o problema. As colunas laterais já se encontravam fora do prumo e bem comprometidas.

A Câmara solicita, então, parecer de três engenheiros do Rio de Janeiro sobre a necessidade da demolição total da fachada ou a possibilidade de consertos, juntamente solicita orçamento dos mesmos para o conserto.

Comparecem a Campinas os engenheiros solicitados, João de Souza Mello (coronel e engenheiro) e Capitolo Peregrino Severiano da Cunha (engenheiro militar), no laudo, foram unânimes em afirmar que seria possível sim, a recuperação de parte da obra feita, mas os alicerces, principalmente, nas colunas deveriam ser bem fortalecidos, alguns alicerces deveriam ser aprofundados e sua largura aumentada, as taipas que cediam precisavam ser demolidas e refeitas. O segundo andar precisaria receber reforço de madeiras para sua sustentação. Afirmavam também que o terreno úmido e arenoso dificultava a construção e que neste sentido os empreiteiros haviam sido imprudentes na escolha de uma fachada gótica, pois, demandava ela muitos detalhes e peso (SANTOS, 1874:2). Ao que Villaronga respondeu, devido a isso, justamente, haver diminuído a altura da fachada para 250 palmos. Alguns anos depois, quando Cristóvão Bonini assumiria nova fase da igreja, comprovaria através de estudos e novos alicerces que o terreno não possuía umidade suficiente para comprometer a ereção da fachada, fosse ela gótica ou clássica, o problema estava realmente nos alicerces mal feitos.

O Diretório, em virtude de custos extras, decide novamente assinar contrato com Villaronga, que se compromete a demolir e reconstruir, reforçando os alicerces, amarrando paredes, construindo sua mesma fachada gótica novamente. O valor do contrato seria o mesmo contratado anteriormente, 158.000\$000 rs.

Na época membros do Diretório, Francisco Quirino dos Santos e Ricardo Gaumblenton Daunt, acreditaram que melhor seria, para a igreja e o atraso de construção, que pequenos ajustes no contrato antigo com Villaronga se fizessem, onde se aumentava a obrigação do mesmo. Não se teria que pagar nova planta, a fachada gótica já se encontrava no gosto dos habitantes. Os em-

preiteiros em todo o processo haviam se mostrado de confiança, o problema estava realmente na insuficiência dos alicerces. Os empreiteiros se comprometiam a erguer novamente a fachada, sem cobrar, contudo, a demolição, os materiais de possível aproveitamento seriam descontados (SANTOS, 1874:2).

Elaboraram a mudança no contrato e assinaram ambas as partes, como se fizeram com todos os outros contratos.

Após os acertos iniciais, o contrato é enviado para a Câmara, nova fase de problemas se avizinha para a fachada gótica da Matriz Nova. Em Outubro de 1874, após quase um ano de obras paradas e discussões a Câmara Municipal envia através de seu procurador comunicado, informando que estava desfeito qualquer contrato que o Diretório de Obras da Matriz tivesse com *Faria, Ariosa, Villaronga & Cia.* Afirmava inclusive que o Diretório em questão não possuía respaldo legal para contratar, ele próprio, nada em relação à construção da Matriz que não houvesse sido aprovado pela Câmara, única com poder legal para tanto.

Em seguida, em um ato de autoritarismo, a Câmara dissolve, de forma arbitrária, e sem explicação, todo o Diretório da Matriz Nova.

Cancela a alteração no contrato, informa aos empreiteiros que se retirassem das obras, que não seriam continuadas por eles. Pede ao novo Diretório empossado que exija a devolução do adiantamento recebido pelos empreiteiros, assim como a multa pela não entrega da obra no prazo (SANTOS, 1874:2).

Os empreiteiros se recusam à devolução e através da imprensa, comunicam que haviam vários problemas encontrados nas obras existentes e informados ao Diretório, informa à população sobre os perigos da falta de cuidados da Câmara e da falta constante de materiais para o trabalho. Informa que todo cuidado procurou tomar com seu projeto, que o mesmo havia sido conferido por engenheiros renomados na Corte e que todos haviam informado que possuindo o alicerce a profundidade garantida pelo Diretório seria plenamente possível uma fachada gótica com 250 palmos de altura, com quatro estátuas alegóricas de 4 metros. Por fim, tanto confiava o Diretório nos alicerces que fez questão de descontar isso como serviço executado de seu orçamento (SANTOS, 1874:2).

Contribuiu para a decisão, que muito provavelmente ocorreu por motivos políticos, o laudo do engenheiro Normanton. Consultado pela Câmara sobre a viabilidade do projeto apresentado

pelos empreiteiros, Normanton, em primeira instância enviou parecer favorável. Um mês depois, porém, enviou parecer totalmente diferente desacreditando o trabalho e projeto dos empreiteiros. Interessante observar que antes mesmo da rescisão de contrato com *Faria, Ariosos, Villaronga & Cia.*, e da destituição completa do Diretório, a Câmara já assinava contrato para a fachada com o engenheiro Normanton.

José Maria Villaronga foi artista ativo na cidade, gozou da apreciação popular, fez trabalhos de arquitetura como o conserto da ponte para Mogi-Mirim. Era pintor e algumas pinturas suas foram encontradas em fazendas e no Rio de Janeiro.

No final de 1874, José Maria Villaronga, indignado com a atitude da Câmara informa ao novo Diretório que ia recorrer aos advogados do Rio de Janeiro e que pediria indenização por perdas e danos, causados por todo o tempo parado esperando pelas decisões da Câmara sobre demolir ou não a fachada, pela rescisão sem motivo e pelo afastamento abrupto das obras que se tinham reiniciado. Não foi preciso, porém, que obtivesse advogados no Rio de Janeiro, Francisco Quirino dos Santos, iminente advogado campineiro assumiu a causa se tornando procurador e advogado de *Faria, Ariosos, Villaronga & Cia.* (SANTOS, 1874:2).

Em 1877 o Juiz Municipal dá ganho de causa aos empreiteiros *Faria, Ariosos, Villaronga & Cia.*, determinando que o Diretório da Matriz e a Câmara de Campinas indenizassem os lesados. Detalhe importante, o laudo de vistoria final, feito durante a demolição das ruínas por Cristóvão Bonini, elaborado pelo mesmo engenheiro Roberto Normanton atestou que os problemas da construção eram realmente os alicerces, e não imperícia dos construtores.

O Conde D'Eu, príncipe, esposo da princesa Izabel, visitando Campinas e a região em 24 de Outubro de 1874, admirado com os trabalhos de talha entrevista Villaronga (ainda com novo contrato vigente), sobre a planta gótica, ao que comenta:

“Virá aquele monumento a ser o primeiro no seu gênero em todo país, se se executar o magnífico plano de sua conclusão” (SANTOS. 1874:2).

A pretensão de uma arquitetura gótica de maiores proporções aconteceu na cidade de 1872 a 1874, período de contrato da fachada de José Maria Villaronga. Cristóvão Bonini demole, totalmente, esta fachada em 1877 para refazer os alicerces e erguer a que seria a atual Catedral Metropolitana de Campinas Nossa Senhora da Conceição.

BIBLIOGRAFIA

PUPO, Celso M. de Mello. Campinas, seu berço e juventude. 1ª edição. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1969, 335 páginas.

SANTOS, Antônio P.(1874) Resumo da ata de reunião do Diretório da Matriz de 18 de Maio de 1874. *Gazeta de Campinas*. Campinas, Nº 464, de 14/6/1874.

SANTOS, FRANCISCO Q. DOS (1874). Auto de obrigação e contribuição voluntária que fazem os povos desta Villa para a factura e confecção da Nova Matriz desta mesma Villa. *Gazeta de Campinas*. Campinas, Nº 502, anno V, de 22/10/1874.

SANTOS, FRANCISCO Q. DOS (1874) Resumo da ata da sessão do Diretório de 28 de Setembro de 1874. *Gazeta de Campinas*. Campinas, Nº 503 de 28/10/1874.

SANTOS, FRANCISCO Q. DOS (1874). Matriz-Nova. *Gazeta de Campinas*. Campinas. Nº 507, pag.2 de 08/11/1874.

SANTOS, FRANCISCO Q. DOS (1874). Matriz-Nova. *Gazeta de Campinas*. Campinas, Nº 504, pag.2, de 30/10/1874.

Referência Bibliográfica

Vistoria das Obras, para processo realizado em 31 de Maio de 1876. Arquivo Histórico do Centro de Memória da Unicamp.

AUTOBIOGRAFIA E AUTO-REPRESENTAÇÃO NAS PINTURAS DE GIORGIO VASARI: OS AUTO-RETRATOS E OS CICLOS DECORATIVOS DAS CASAS DE AREZZO E FLORENÇA

Pedro Henrique de Moraes Alvez¹

Este trabalho tem como objetivo a analisar os ciclos decorativos das casas de Giorgio Vasari em Arezzo e Florença e seus auto-retratos, levando em conta suas pretensões auto-representacionais. Trata-se da extensão a novas fontes históricas da problemática de uma pesquisa anterior, em que foi analisado o o conjunto de vidas de artistas publicado pelo pintor pela primeira vez em 1550 e reeditado em 1568, as *Vite dei più eccellenti pittore, scultori e architetti* (daqui em diante referidas como *Vite*).

Sabe-se que Vasari foi um dos mais ativos pintores de sua época, fato que ele se orgulha em evidenciar em suas muitas formas de autobiografia, e que obriga o pesquisador a realizar escolhas em relação às obras que serão trabalhadas. Para esta pesquisa foram selecionadas as obras não encomendadas por nenhum cliente, fato que reduz a intervenção de terceiros na sua realização e torna-as mais pessoais, possibilitando a análise do ponto de vista desejado.

Em 1540, Vasari adquiriu uma casa em Arezzo, na “melhor área da cidade”, segundo ele próprio conta na sua autobiografia das *Vite* (VASARI, 1878: 667-668). Em seu testamento, Vasari estipulou que a casa deveria ficar com seu irmão Pietro e seus descendentes até que o último membro da família morresse, ocasião na qual ela deveria ser repassada para a Pia Fraternità di Santa Maria, uma ordem leiga de Arezzo. Esse fato acaba ocorrendo em 1687 não devido à morte do último membro da família, mas devido à incapacidade desse de manter a casa. Desde então, a casa passou por diversos donos, muitos dos quais não são bem documentados, até que em 1945 a Casa Vasari foi aberta ao público como um museu, agregando uma nova asa a sua estrutura que serve como arquivo.

A casa possui três andares: o porão, o segundo andar e o *piano nobile*, onde estão as salas que serão exploradas nesse estudo. Esse andar é composto por sete peças: as câmaras da Fama, de Abraão, da Fortuna, de Apoollo, o Corredor de Cerees a Cozinha e a capela. Destas, as quatro

¹ Graduado em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atual bacharelando da mesma instituição. Bolsista CNPq.

primeiras são comprovadamente pintadas pelo próprio Vasari. A cozinha foi pintada por Raimondo Zaballi apenas em 1827, a capela nunca foi pintada e o corredor de Ceres permanece uma incógnita. Serão analisadas aqui apenas as Câmaras da Fama, a Câmara de Apolo e a Câmara da Fortuna.

A casa de Florença, por sua vez, foi adquirida por Vasari em 1557 como favor de Cosimo de Medici, que a concedeu ao artista para que fosse usada como alojamento. Cosimo I havia confiscado-a de Niccolò Spinelli através da *Legge Polverina* em 1548 e em 1561, após inúmeros pedidos, ele decidiu poupar Vasari de seu aluguel anual. Desta casa, construída em fins da Idade Média e ainda privada, apenas uma das instalações é digna de nota: a chamada *Sala Vasari*, pintada entre 1561-69. Seu programa decorativo é composto pelo amigo de Vasari e erudito Vincenzo Borghini.

Na câmara da Fama, cujo teto foi pintado em afresco no ano de 1542, Vasari representa a alegoria da Fama circundada pelas personificações das artes: Arquitetura, Poesia, Pintura e Escultura (Fig.1). Abaixo dessas encontram-se retratos de sete artistas: Michelangelo, Andrea del Sarto, Lazzaro Vasari, o próprio Vasari, Lucca Signorelli, Spinello Aretino e Bartolomeu della Gata. Executados provavelmente entre 1550-1554, esses retratos apareceriam novamente na segunda edição das *Vite* em 1568.

Segundo a descrição da câmara dada pelo próprio artista nas *Vite*:

No centro do teto, a Fama, sentada num globo terrestre, sopra uma trombeta dourada, e joga longe uma trombeta de fogo, representando a calúnia. Em volta da Fama estão todas as artes e seus atributos. Não tendo tempo para finalizar, eu deixei oito ovais para retratos da vida de nossos artistas principais. (VASARI, 1878: 671).

A trombeta da fama sopra em direção a personificação da Pintura numa espécie de agradecimento do artista à arte que já lhe rendera certo reconhecimento e que está acima de seus dois mestres: Michelangelo e Andrea del Sarto. Na outra mão, ela descarta uma outra trombeta, simbolizando a maledicência.

Talvez mais do que atestar a adesão aos postulados de Virgílio, como argumenta Liana Cheney, o tema da calúnia nos afrescos seja reflexo do convívio do pintor com a competição pelas encomendas. A alegoria da fama reaparecerá sem a trombeta simbolizando a maledicência em outro ciclo decorativo da mão de Vasari: a *Sala dei Cento Giorni*, provavelmente pelo fato de que nessa sala a liberdade do artista e os temas autobiográficos estavam limitados pelo programa elaborado por Paolo Giovio para enaltecer as glórias da família Farnese.

As formas de competição não são privilégio da obra pictórica de Vasari. Em sua autobiografia, Vasari conta como durante os preparativos para a recepção do imperador Carlos V ele perdeu seus ajudantes por causa das armações de seus inimigos. Ignorando esses fatos, ele seguiu trabalhando incessantemente. Ao final das tarefas, aqueles que haviam se preocupado mais com ele e com as intrigas do que com seu trabalho entregaram suas obras imperfeitas, enquanto ele garantiu a satisfação do Duque e dos outros. Sua recompensa teria sido o pagamento de quatrocentos escudos mais um prêmio de trezentos escudos retirado dos que não haviam entregado os trabalhos da forma combinada.

Na casa de Arezzo há ainda outra pintura de tema parecido (Fig. 2). No teto da Câmara da Fortuna, aparecem as quatro estações do ano ou fases da vida (infância, adolescência, maturidade e velhice) cercadas pelas doze divindades olímpicas com os signos zodiacais. Ao centro dessas imagens, que em seu conjunto representam o ciclo da vida, encontram-se três figuras femininas cuja descrição quem nos dá é o próprio Vasari:

Essa pintura contém três pinturas em tamanho real da Virtude com a Inveja, sobre seus pés, agarrando a Fortuna pelos cabelos, enquanto a virtude derrota ambas. Um fato que dava grande prazer naquele tempo era que conforme se circulava pela sala a Fortuna, em um lugar, parecia estar acima da Inveja e da Virtude, e em outro é a Virtude que estava acima da Inveja e da Fortuna, como é geralmente o caso na realidade. (VASARI, 1878: 685-686).

A Fortuna aparece representada com uma vela nas mãos, sugerindo que o destino do homem navega ao sabor do vento, uma força que escapa ao seu controle. No entanto, a Virtude segura-a pelos cabelos demonstrando como, no pensamento do pintor, as qualidades do indivíduo podem restringir o papel da contingência na vida de cada um. Mais importante, a Virtude supera também a Inveja, representada como uma mulher velha, enrolada por duas serpentes. A Fortuna aparece voltada para as duas fases iniciais da vida (a infância e adolescência), enquanto a Virtude está voltada para as duas fases tardias (Maturidade e Velhice), sugerindo que é nessas épocas que o indivíduo toma as rédeas de seu destino, estando mais sujeito aos caprichos do acaso no começo de sua vida.

Em seu conjunto, as Alegorias da Fama e da Fortuna são variações do mesmo tema que também é um dos motores das *Vite*: o caminho para o sucesso. No caso do artista em particular, esse caminho envolvia fundamentalmente a competição e o talento individual (Virtude). Embora

a competição leal fosse apreciada por Vasari, nessas duas pinturas são suas formas impróprias que aparecem para serem condenadas: o sentimento pouco nobre da Inveja e a prática indesejável da Maledicência.

Se analisados atentamente, os retratos da Câmara da Fama revelam não ter obedecido ao projeto inicial do aretino de pintar os artistas mais proeminentes na sala, como ele fará mais tarde na *Sala Vasari* em Florença. Dos artistas representados, talvez apenas dois deles possuem papel de destaque nas Vidas: Michelangelo e Signorelli, que representam, respectivamente, o auge da técnica e o discípulo de Piero della Francesca que fecha a segunda das três etapas de progresso artístico proposta no livro. Talvez pudéssemos aí incluir Andrea del Sarto, mas estaríamos fazendo-o não em respeito às *Vite*, onde apesar de ter sua capacidade artística enaltecida, del Sarto é criticado pelas posturas pessoais e pela influência exercida por sua mulher que o impedem de atingir o sucesso.

Sem considerar o próprio Vasari, os outros três artistas são de pouca expressão inclusive no número de páginas. Revela-se, portanto, que o elo de ligação entre todos os artistas da Câmara da Fama não é sua importância para o progresso artístico proposto por Vasari, mas critérios mais pessoais. Michelangelo é seu ídolo maior, com quem ele alega ter estudado em Florença. Andrea del Sarto foi seu mestre, em cujo atelier Vasari trabalhou. Bartolomeu della Gata e Spinello Aretino foram artistas importantes na cidade natal de Vasari, Arezzo. Lazzaro Vasari é seu bisavô, primeiro da linhagem artística que Vasari constrói nas *Vite* até chegar a si próprio, e que através de seu avô, que redescobre a técnica etrusca de modelagem de vasos em terracota, estabelece laços de longa data com a família Medici. Lucca Signorelli é, segundo Vasari, seu tio, embora esse parentesco não seja comprovado por nenhuma fonte documental.

Comparativamente, na *Sala Vasari*, os retratos parecem reproduzir fielmente o esquema das *Vite*. Foram excluídos os artistas menores (adotando os mesmos critérios, o único que permanece é del Sarto), e incluídos os artistas mais importantes de cada uma das três etapas. Da primeira etapa: Cimabue e Giotto. Da segunda etapa: Masaccio, Brunelleschi e Donatello. E da terceira etapa: Rafael, Michelangelo e Andrea del Sarto e Leonardo da Vinci na parede leste; Perino del Vaga, Giulio Romano, Rosso Fiorentino, Francesco Salviati e Vasari na parede oeste. Esses dois agrupamentos diferenciados revelam um esquema organizativo interessante: enquanto na parede leste aparecem os grandes mestres da terceira geração, na parede oeste estão aqueles que para Vasari eram os continuadores de sua tradição de excelência, incluindo-se aí ele próprio.

A disposição dos retratos nas duas salas revela duas pretensões autobiográficas distintas do autor, talvez adequadas a dois momentos diferentes de sua vida. Em 1542, quando da decoração da Câmara da Fortuna, Vasari ainda não havia se estabelecido como um artista renomado e ainda não havia publicado as *Vidas*. Nesta sala, transparece a ambição de estabelecer-se unicamente como um artista, ligando-se aos seus mestres (del Sarto e Michelângelo), a seus inspiradores que ele pode observar durante a juventude em Arezzo (della Gata e Spinello Aretino) e criando uma linhagem familiar que o legitimasse na profissão (Signorelli e Lazzaro).

Em 1561, após a publicação das *Vidas* e com o favorecimento do Duque, Vasari representou o seu retrato em meio aos grandes mestres do Renascimento desde Giotto e Cimabue até Michelângelo e Rafael, sugerindo que ele e alguns de seus contemporâneos seriam os seguidores desta tradição. Também chama atenção o brasão da família Medici conservado na *Sala*, que atesta seu orgulho pelas relações com a poderosa dinastia florentina.

Das paredes da Câmara da Fortuna três merecem destaque: Norte, Leste e Oeste. Nelas aparecem *Istorie* que remetem à Plínio e que tratam de temas da carreira artística. Em todas elas o artista representado aparece com as feições do próprio Vasari, e sua narrativa demonstra proezas dos grandes artistas das antiguidades com um sentido moralizante. Mais uma vez, as qualidades necessárias ao pintor na senda do sucesso estão presentes na decoração por meio das *Istorie* e de diversas alegorias espalhadas pela sala: Sabedoria, Justiça, Paciência, Prudência, etc.

Não acabe analisar detalhadamente cada uma das narrativas plinianas, mas apenas exemplificar seu uso moralizante e seu valor como fonte para entender o pensamento de Vasari em relação a sua profissão e a si mesmo. Na *Istoria de Zheuxis e Parrhasius* (Fig. 3), está representada a cena em que os dois artistas realizavam uma disputa. Zheuxis teria pintado uvas tão realistas que pássaros tentavam alimentar-se delas. Convencido de sua vitória, o pintor solicita ao adversário que retire a cortina que cobre a sua obra, ocasião em que é surpreendido pelo fato de a cortina ser a própria pintura e admite sua derrota. Com essa pintura Vasari volta ao tema da competição leal, mostrando como é nas obras em que ela deve residir e como é necessário mesmo aos grandes mestres saber admitir a derrota.

Nas outras pinturas de *Istorie* aparecem temas como a preocupação com o realismo (*Ialysus e o cachorro*), a importância do desenho na arte (*A invenção da pintura ou do desenho*), a

capacidade do artista de representar cenas históricas (*O sacrifício de Iphigenia*), a superação da natureza pela arte (*Zeuxis e Helena*) e o favorecimento do artista pelas relações com a nobreza (*Istoria de Alexandre, Apelles e Campaspe*). Em todas essas obras aparecem diferentes artistas da antiguidade que, no entanto, são representados por uma mesma figura muito semelhante ao próprio Vasari. Através desse recurso, o antigo dono da casa sugere ao observador que ele é detentor de todas as qualidades dos grandes artistas.

Também chama atenção na parede Leste a presença do Busto de Plínio, uma referência àquele que escreveu as histórias e, talvez, uma sugestão do próprio Vasari a seu status como historiador. Liana Cheney atenta para a existência de urnas ou *amphorae* acima desse busto e do de Michelangelo, que segundo ela servem como dupla referência: ao nome familiar do pintor, derivado de *Vasi*, e à sua terra natal Arezzo, famosa pela confecção de vasos desde a antiguidade – fato inclusive saudado por Plínio e Virgílio. (CHENEY, 2001: 154).

Uma pintura da parede Leste possui uma iconografia bastante diferenciada e, talvez, seja a mais diretamente ligada à vida de Vasari (Fig. 4). Segundo a descrição do próprio artista, em *A mulher com o ancinho* ele pintou:

Uma noiva segurando um ancinho, indicando que ela pegou tudo que podia da casa de seu pai. Entrando na casa de seu marido, ela segura uma tocha acesa diante dela para indicar que ela está trazendo fogo para consumir tudo. (VASARI, 1878: 67).

Essa não é a única vez em que o aretino refere-se dessa forma às esposas. Na *Vita* de Andrea del Sarto a esposa Lucrezia é vista como um impedimento para a carreira do pintor. Além disso, a correspondência de Vasari com diversos de seus amigos dá testemunho de sua relutância em contrair matrimônio, pois isso o atrapalharia na profissão (BOASE, 1979: 40). Não obstante, o seu casamento acaba ocorrendo em 1550 com Niccolosa Bacci, filha de um boticário bem sucedido de Arezzo.

O tratamento dado a Niccolosa, ou Cosina como ela é mais conhecida, parece ter sido muito mais amável pois o pintor chegou a escrever poemas para ela e a moça aparece em duas de suas pinturas.

Na Câmara de Apolo da casa de Arezzo, ela aparece como musa da música (Euterpe), ao lado das musas da dança (Terpsícora) e da tragédia (Polímnia) (Fig. 5). Todas as nove musas na sala

circundam Apolo, que aparece ao centro do teto caracterizando o que Liana Cheney chama de um encontro cortês no qual as musas assistem ao deus olímpico tocando uma *lira da braccio*. No altar familiar da *Badia di Sante Flora e Lucilla* em Arezzo, Cosina aparece como Maria Madalena ao lado de Giorgio, que aparece como Lázaro, talvez numa brincadeira que o pintor faça em relação à ressurreição ou numa alusão à vida eterna (Fig. 6).

Vasari repete a tendência de representação como outros personagens apresentada na Câmara da Fortuna e no túmulo familiar em um auto-retrato de afresco na Santíssima Annunziata em Florença (Fig 7), onde ele aparece como São Lucas retratando a virgem, e em um desenho como São Paulo feito a partir de uma pintura de Rafael (Figs. 8 e 9). No entanto, ele também representou-se como ele mesmo no seu auto-retrato mais famoso, provavelmente pintado entre 1566 e 1568. Nessa pintura (Fig 10), Vasari parece ter como modelo o retrato de Ticiano do Museu do Prado, pintado em 1562, embora não haja referência a esse fato na bibliografia consultada.

Ticiano aparece apenas na segunda edição das Vidas, na qual sua qualidade artística é reconhecida por Vasari, que narra como em um diálogo com Michelangelo ambos concluem que se o pintor tivesse sido ensinado na arte do desenho tão bem quanto na do colorido teria sido um artista mais bem sucedido. A inclusão da *Vita* de Ticiano na edição *Giuntina* das *Vite* não é, portanto, uma reparação em relação a arte Veneziana, mas a reafirmação da supremacia da escola florentina.

É impossível afirmar com certeza o motivo pelo qual Vasari poderia ter se inspirado no retrato de Ticiano. Talvez Vasari almejasse a posição de um dos nobres retratados por Ticiano afinal, como ele afirma nas Vidas não há “senhor de grande nome, nem príncipe, nem grande mulher que não tenha sido retratada por Ticiano, verdadeiramente nesta parte excelentíssimo pintor.” (VASARI, 1878: 450). Outras hipóteses são a de que Vasari pretendia comparar sua carreira com a do mestre veneziano devido às suas relações de favorecimento com o patriciado da época, ou ainda ao fato de os dois terem recebido títulos de nobreza através das atividades artísticas.

BIBLIOGRAFIA

ALVEZ, Pedro Henrique de Moraes. **Um biógrafo no divã : a escrita de si nas Vite de Giorgio Vasari.** 2011. Trabalho de conclusão (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000819603&loc=2012&l=74a321e9d1347d95>. Acesso em: 29/03/2012.

BOASE, T.S.R. **Giorgio Vasari**: The Man and the Book. Princeton, 1979.

CHENEY, Liana de Girolami. **The Houses of Giorgio Vasari**. New York: Peter Lang, 2001.

CORTI, Laura. **Vasari**: catalogue complet. Paris: Bordas, 1991.

JACOBS, Frederika. Vasari's vision of History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence. **The Art Bulletin**. Vol. 66, N° 3, 1984.

KOSHIKAWA, Mishiaki. Appelles histories and the Paragone debate, a Re-reading of the frescoes of the Casa Vasari in Florence. **Artibus et Historiae**. Vol 22, nº 43, 2001.

RUBIN, Patricia Lee. **Vasari**: Art and History. Yale, 1995.

SCHLOSSER, Julius Von. **La literatura artística**: manual de fuentes de la historia moderna del arte. Madrid: Catedra, 1993

VASARI, Giorgio. **Le vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti**. Gaetano Milanesi, Florence: G.C. Sansoni, 1878.

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford University Press, 2004.

IMAGENS



Figura 1. (1542), Giorgio Vasari, Teto da Câmara da Fama, afresco, 4,75 m. X 5,25 m, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 2. (1548), Giorgio Vasari, Alegoria da Virtude, Óleo sobre madeira, 3,6m x 2,8 m, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 3. (c. 1548), Giorgio Vasari, Istoria de Zeuxis e Parrhasius, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 4. (c. 1548), Giorgio Vasari, A mulher com o ancinho, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 5. (1542), Giorgio Vasari, Polymnia, Euterpe e Terpsichora, afresco, Casa Vasari, Arezzo.



Figura 6. (c. 1551), Giorgio Vasari, Auto-retrato como Lazaro e Maria Madalena, óleo sobre tela, *Badia di Sante Flora e Lucilla*, Arezzo.



Figura 7. (c.1567), Giorgio Vasari, São Lucas retrata a virgem, Afresco, *Santissima Annunziata*, Florença.



Figura 8. (c.1539), Giorgio Vasari, desenho a partir de Rafael, giz vermelho, 384 x 181 mm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.



Figura 10. (c. 1568), Giorgio Vasari, Auto-retrato, óleo sobre tela, 100,5 x 80 cm, *Galleria degli Uffizi*, Florença.

Figura 9. (1514,)Rafael Sanzio, Santa Cecília com Santos Paulo, João Evangelista, Agostinho e Maria Madalena (detalhe), óleo sobre tela, 238 x 150 cm, *Pinacoteca Comunale*, Bologna.

BARBARUS AD PORTAS: HOMILÉTICA E CATEQUESE NA PINTURA DOS NÁRTEXES DE ALGUMAS IGREJAS E CAPELAS BARROCAS E ROCOCÓS DE MINAS GERAIS

Pedro Queiroz Leite¹

1. INTRODUÇÃO

Muito além de ser uma espécie de vestíbulo, ou um mero espaço restante sob o coro, entre a porta principal do templo e sua nave, ou entre o batistério e a escada da torre sineira de igrejas e capelas, o nártex desempenhou um importante papel na formação das consciências religiosas em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX.

Tendo sua origem nas igrejas e basílicas paleocristãs, como um local intermediário entre o exterior e o interior, o nártex destinava-se a abrigar os penitentes, catecúmenos, pecadores e loucos – privados da Eucaristia e, portanto, do pleno gozo da Missa – como também as mulheres, quando estas ainda não eram admitidas no templo.

Porém, quanto a este caráter semiexcludente, e que pode, ao mesmo tempo, ser também compreendido como semi-inclusivo, ele manifestou-se ainda, acreditamos, em diversas igrejas e capelas mineiras do Barroco e do Rococó, como se pode verificar pelo tema das pinturas de diversos forros de nártexes encontradas em Ouro Preto (São Francisco de Assis e Matriz de Cachoeira do Campo), Mariana (Capela do Rosário de Santa Rita Durão), Santa Bárbara (Matriz de Santo Antônio), Itaverava (Matriz de Santo Antônio) e Prados (Matriz de Nossa Senhora da Conceição).

O tema das pinturas desses nártexes vincula-se a uma função homilética e catequética bastante assinalada na medida em que demarca claramente as distinções entre o fiel e o leigo: nas capelas das Ordens Terceiras, e das Irmandades, a decoração daquele espaço remete a motivos caros à devoção de seus membros, homens adultos na plenitude de seus direitos e deveres cívicos e religiosos; já nas matrizes, há uma preponderância a se enfatizar a necessidade do batismo, a fidelidade à Igreja, a repulsa à heresia, questões mais da ordem, ou que gravitavam ao redor, dos

¹ Instituição de origem: Faculdade Arquidiocesana de Mariana – FAM. Última titulação: Mestre em História Social – Universidade Estadual de Londrina - UEL

catecúmenos ou daqueles alheios à plena confissão, com vistas à sua plena adequação ao *corpus* místico da comunidade.

O presente trabalho, um esboço em vista das pesquisas que ora efetuamos, propõe-se, portanto, a apresentar e analisar as pinturas de alguns nártexes de igrejas e capelas mineiras, barrocas e rococós, conforme as hipóteses ora levantadas, destacando seu caráter propiciatório, ou interditiório, aos diversos membros das comunidades mineiras de então, quer catequizados, quer não: “os bárbaros às portas” da Igreja.

2. NÁRTEX OU VESTÍBULO?

Na arquitetura paleocristã, os termos *nártex* – do grego *νάρθηξ* (*nárhēx*) – e *pronaos* – do latim (“diante da nave”) –, vestíbulo e pórtico (assim como, posteriormente, ocorreria com a *galilé* ou o *alpendre*) pareciam designar uma mesma seção de uma igreja, situada junto à porta leste, separada da nave por uma parede baixa ou um painel e destinada aos catecúmenos, possessos e penitentes, visto que estes não eram admitidos junto à congregação durante toda a cerimônia da missa, segundo MORONI (1851: v. 52, 50), dentre outros. Naqueles primórdios da história cristã, aliás, até mesmo os heréticos e os incrédulos eram ali admitidos. O Concílio de Laodiceia (c.57), casou a estes últimos, bem como aos cismáticos, tal direito. Entretanto, o quarto Concílio de Cartago (c.84) decretou que nenhum bispo poderia proibir qualquer herético ou judeu de participar do primeiro serviço, ou seja, da parte permitida aos catecúmenos: “*Episcopus nullum prohibeat intrare ecclesiam et audire verbum Dei sive hæreticum sive Judæum usque ad missam catechumenorum*”, como transcreve MILMAN (1871: v.3, 315, n.1).

Desde cedo, seu nome parece confundir-se com sua forma ou sua função. COLEMAN (1852: 250), por exemplo, compreende o *νάρθηξ* pela sua versão latina, *ferula* (fêrula), visto que tal dependência do tempo se assemelhava àquele vegetal, em razão de sua forma oblonga ou drômica (“...*from its oblong or dromical shape*”...).

Os nártexes, no Ocidente, foram de dois tipos, um externo e outro interno, que se sucederam no tempo²: o primeiro consistia num átrio aberto, de arcada contínua, ao longo da fachada da igre-

2 No Oriente, foi comum a existência concomitante de um endonártex e de um esonártex, como na igreja de São Salvador, em Chora, Turquia. Apud in VAN MILLIGEN (2010: 225).

ja; o segundo, por sua vez, formado por corredor e galeria, situava-se junto à nave. CRAM (1911), dá como exemplo de nártex externo o que se encontra na Basílica de Santo Ambrósio (379-386), em Milão, e de interno, o da Basílica de Santa Inês Fora do Muro (séc. VII), em Roma. Um interessante e belo caso de nártex externo pode ser verificado, também, no Batistério Laterano (séc. V), em Roma.

O nártex exterior era às vezes utilizado como um local de julgamento e de outras práticas seculares, e, a partir do século VI, também para sepultamentos. Já o nártex interior, por vezes chamado de *matroneum*, foi utilizado por pessoas de certa categoria e distinção, e menos como uma galeria feminina, como seu nome parece indicar.

A partir do abandono do átrio no Ocidente, por volta do ano 1.000, o nártex converteu-se na seção de degraus do pórtico Oeste, tão característico das igrejas do Sul da França. Entretanto seu emprego permaneceu ainda em uso pelas ordens monásticas até o início do século XIII, como nas abadias de Cluny e Vézelay.

Porém, com o pleno desenvolvimento do gótico, o nártex, até onde pudemos verificar, desapareceu, dando lugar às três grandes portadas, ou pórticos, da fachada oeste.

Se, no curso atual de nossas pesquisas, não identificamos ainda o momento exato em que o nártex, ou pórtico, ou vestibulo, deixou de possuir aquele caráter dúbio entre a inclusão e a exclusão de prosélitos, de acordo com seus direitos e deveres, pudemos, por outro lado, verificar que tanto Durandus, em seu célebre tratado escrito em 1286, *Rationale divinatorum officiorum* (DURAND, 1854), quanto São Carlos Borromeo, em suas *Instructionum fabricae et Supellectilis ecclesiasticae*, de 1577 (BORROMEIO, 1985) referem-se àquela dependência da igreja chamando-a de **vestíbulo**, e não trazem referência sobre quem podia ou não frequentá-lo.

Da mesma maneira, CRAM (1911: Qv. Bibl.), de quem recolhemos as notas históricas anteriores, enfatiza que, “propriamente falando, o nome deveria ter sido abolido juntamente com a função, que se extinguiu, e o assim chamado nártex das igrejas medievais e abadias deveria justamente ser nomeado como pórtico”. E acrescenta: “Pela mesma razão, não há desculpas para a recente restauração da palavra para designar um pórtico exterior ou um vestibulo interior”.

3. A DECORAÇÃO DAS MATRIZES

Observam-se, nas pinturas dos nártexes, ou vestíbulos, das igrejas matrizes mineiras, temas claramente referentes à queda do Homem, à necessidade do Batismo, à afirmação de que a Fé não se cumpre sem a frequência à Igreja e até mesmo exortações à presença da mulher às celebrações. Assuntos que, à primeira vista, parecem desconexos, mas não o são na medida em que todos eles afirmam a natureza pecadora do homem e da mulher, a redenção pelo batismo e pela observância dos preceitos ditados pela Igreja, redenção possível também às mulheres, pecadoras por excelência, desde Eva, mas que poderiam ser sábias, como tantos outros exemplos do Antigo Testamento revelam.

Para a queda do Homem e sua expulsão do Paraíso são muito eloquentes os dois painéis do nártex, ou vestíbulo, da Matriz de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto. Para o Batismo, a pintura da Matriz de Santa Bárbara (**Imagem 1 e Imagem 2**). Ilustrando a aliança indivisível entre a Fé e a Igreja, como prática e meio salvífico, há o exemplo da Matriz de Itaverava (**Imagem 3**), cópia de uma estampa (**Imagem 4**) de um missal português de grande circulação nas Minas Gerais entre 1781 (data de sua primeira edição) e 1860, do qual já tratamos em outros trabalhos (LEITE, 2008; 2009; 2011). Finalmente, quanto às mulheres sábias, três delas são retratadas no nártex, ou vestíbulo, da Matriz de Prados, MG (**Imagem 5, Imagem 6 e Imagem 7**).

4. A DECORAÇÃO DAS CAPELAS DE ORDENS TERCEIRAS E IRMANDADES

O que se verifica nas capelas das ordens Terceiras e Irmandades, por sua vez, aproxima-se mais de um devocionário caro e próprio àquelas associações, do que a um discurso da Igreja ultramontana: vemos, naqueles nártexes, ou vestíbulos, menos a presença de Roma e mais a da prática religiosa de seus fiéis.

Na capela de Nossa Senhora do Rosário, de Santa Rita Durão, Mariana, MG, temos, por exemplo, uma pintura retratando a *Anunciação* (**Imagem 8**), aludindo claramente à grande dignidade da Senhora ali louvada. Pintura esta que, por sua vez, é também uma cópia de outra estampa (**Imagem 9**) pertencente ao já mencionado Missal.

Já na antiga capela da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis de Ouro Preto, encontra-se uma belíssima *vanitas* (**Imagem 10**) pintada por Mestre Ataíde, que enfatiza um dos motivos de

reflexão preponderante não só à época, mas ao ideário franciscano: o desapego das coisas mundanas, porque estas são passageiras, e, portanto, deve, não apenas o catecúmeno, mas o irmão professo, primeiro usuário do templo, lembrar-se de que tudo finda, e que a morte é certa (“memento mori”).

5. CONCLUSÃO

Como afirmamos na introdução, esta comunicação trata-se de uma pesquisa ainda em andamento e, em vista das dimensões estipuladas ao presente trabalho, acabamos por ser mais sucintos do que o necessário para a plena exposição do tema.

Em todo caso, temos clara a premência de um estudo maior do papel dos nártexes ou vestibulos das igrejas ao longo da história, de modo que possamos elucidar o exato momento em que deixa de ser um espaço de interdição, por um lado, ou de integração, por outro, como aqui tratamos.

Da mesma maneira, julgamos fundamental a ampliação de um acervo referencial da decoração dos nártexes ou vestibulos, nos quais, ainda que paradoxalmente, parecem existir resquícios da antiga separação entre as diferentes pessoas do corpo da Igreja impedindo o acesso pleno a muitas delas (“*barbarus ad portas*”, e não “*in portas*”) e expondo-as ao ideário imagético muito característico.

6. BIBLIOGRAFIA

- BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. Trad. de Bulmario Reyes Coria. México, DF: Universidad Autónoma de México; Imprenta Universitária, 1985. 219p.
- BOSCHI, Caio. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986. 254p.
- COLEMAN, Lyman. *Ancient Christianity exemplified in the private, domestic, social, and civil life of the primitive Christians, and in the original institutions, offices, ordinances, and rites of the church*. Filadélfia: Lippincot, Grambo & Co, 1853. 668p.
- CRAM, Ralph Adams. “Narthex”. Apud in *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 10. Nova Iorque: Robert Appleton Company, 1911. In www.newadvent.org/cathen/10704b.htm. Acessado em 10.08.2012.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. 160 p.: il.

_____. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979. 431 p.: il.

DURAND, Guillaume. *Rational ou manuel des divins offices de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle, ou, Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, vol. 1. Tradução de Charles Barthélemy. Paris: Louis Vives, 1854. 457 p.

GONÇALVES, Flávio. *História da arte: iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990. 359 p.:il.

LEITE, Pedro Queiroz. *Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In: *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2008.

_____. *Imagem Peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In: *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2009.

_____. *O Missal da Regia Officina Typographica e seu legado na pintura rococó mineira: uma refutação à influência de Bartolozzi*. In *Anais do VII Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2011.

MILMAN, Henry Hart. *The history of Christianity: from the birth of Christ to the Abolition of Paganism in the Roman Empire*. Vol. 3. Nova Iorque: W. J. Widdleton, 1871. 485 p.

MORONI, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*. vol. 52. Veneza: Tipografia Emiliana, 1851. 316 p.

RIPA, Cesare. *Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's Iconologia*. Trad. e com. Edward A. Maser. Nova Iorque: Dover, s.d. 430 p.: il.

_____. *Iconologia*. Trad. Juan Barja e Yago Barja. 2ª ed. Madri: Akal, 1996. 1055p.: il.

SALDANHA, Nuno. *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995. 285p.: il.

VAN MILLINGEN, Alexander. *Byzantine Churches In Constantinople: illustrated edition*. Fairford: The Echo Lybrary, 2010. 319 p.

IMAGENS



Imagem 1. Séc. XVIII. João Batista de Figueiredo. *Batismo de Cristo*. Ó.s.m. Forro do vestibulo, ou nártex, da Matriz de Santo Antônio. Santa Bárbara, MG.



Imagem 2. Séc. XVIII. João Batista de Figueiredo. *Batismo de Cristo* (Detalhe). Ó.s.m. Forro do vestibulo, ou nártex, da Matriz de Santo Antônio. Santa Bárbara, MG.



Imagem 3. Séc. XIX (primeiro quartel). Artista ainda não identificado. *Alegoria da Fé e da Igreja*. Ó.s.m. Forro do nártex, ou vestibulo, da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG.

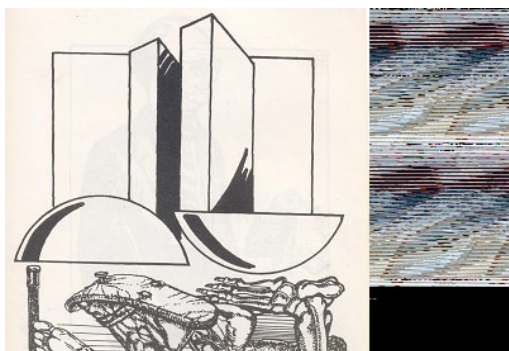


Imagem 4. 1781. Joaquim Carneiro da Silva. *Alegoria da Fé e da Igreja*. Estampa. Folha de rosto (Detalhe) do *Missale Romanum*. Lisboa: Regia Officina Typographica.



Imagem 5. Séc. XVIII. Artista ainda não identificado. *Mulher sábia: Judite*. Ó.s.m.. Forro do nártex, ou vestibulo, da Igreja Matriz de Prados, MG.



Imagem 6. Séc. XVIII. Artista ainda não identificado. *Mulher sábia: Sara*. Ó.s.m.. Forro do nártex, ou vestibulo, da Igreja Matriz de Prados, MG.



Imagem 7. Séc. XVIII. Artista ainda não identificado. *Mulher sábia: Ester (?)*. Ó.s.m.. Forro do nártex, ou vestibulo, da Igreja Matriz de Prados, MG.



Imagem 8. 1792. João Batista de Figueiredo. *Anunciação*. Ó.s.t. Forro do nártex, ou vestíbulo, da Capela da Irmandade do Rosário de Santa Rita Durão, distrito de Mariana, MG.



Imagem 9. 1781. Nicolau José Batista Cordeiro. *Anunciação*. Estampa. *Missale Romanum*. Lisboa: Regia Officina Typographica.



Imagem 10. Primeiro quartel do séc. XIX. Manuel da Costa Ataíde. *Vanitas*. T.s.m. Forro do nártex, ou vestíbulo da Igreja de São Francisco de Assis. Ouro Preto, MG.

A LINGUAGEM ARQUITETÔNICA DO ECLETISMO: QUESTÕES SOBRE O EDIFÍCIO DA SEGUNDA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE LONDRINA-PR¹

Priscilla Perrud Silva²

As proposições teórico-metodológicas que norteiam esta pesquisa fundamentam-se inicialmente nos escritos do historiador francês Michel de Certeau (1982) que abordam os procedimentos da *produção historiográfica* e seus assuntos. Ainda com base em Certeau *et al.* (1996a/b) utilizamo-nos de seus estudos sobre a questão do cotidiano em meio ao espaço urbano, com o entendimento de que um dado elemento deste (neste caso, o edifício que abriga o Museu Histórico de Londrina) se remete a uma determinada forma de urbanização, considerando que este mesmo elemento também, de certa maneira, comporta em si a totalidade cidadina. Buscamos explicitar este modelo de raciocínio por meio da análise da atuação do edifício da segunda Estação Ferroviária na constituição da cidade de Londrina-PR, tendo em vista sua atuação enquanto marco urbano, histórico e arquitetônico, de acordo com a perspectiva do urbanista americano Kevin Lynch (1996). E, a fim de fundamentar este trabalho no âmbito da História da Arte e da História da Arquitetura, nos pautamos nos estudos do historiador italiano Giulio Carlo Argan (1998), a respeito da intersecção entre os estudos urbanos e artísticos. Assim, procuramos compreender a cidade em si como grande e complexa obra de arte, fruto de um processo criativo em constante movimento de construção e reconstrução, o que também se aplica aos seus elementos, neste caso, nosso objeto de estudo. A respeito de nossa metodologia de trabalho com as fontes históricas, nos propomos a realizar este estudo por meio dos “testemunhos históricos” indicados por Peter Burke (2004), expressos na plasticidade arquitetônica da sede do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. Dessa forma, buscamos a discussão das linguagens constituintes deste edifício documentadas em fotografias, plantas arquitetônicas, mapas, entre outros tipos de documentos históricos.

1 O presente trabalho é fruto dos estudos realizados por meio do subprojeto de pesquisa intitulado: “*O Museu Histórico de Londrina: O edifício e suas linguagens arquitetônicas e artísticas*”, desenvolvido entre os anos de 2010 e 2011, sendo durante todo este período contemplado com uma Bolsa de Inclusão Social da Fundação Araucária-PR. Tendo este, por objetivo, a análise das diferentes linguagens arquitetônicas mescladas em meio à plasticidade da Arquitetura Eclética que configura o edifício da segunda Estação Ferroviária de Londrina-PR, que hoje abriga o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss. Este trabalho esteve situado no âmbito do projeto de pesquisa maior ao qual estava vinculado, intitulado: “*Questões Urbanas, Questões de Urbanização: História, Imagens, Traçados e Representações*”, coordenado pela Profa. Dra. Zuleide Casagrande de Paula (Universidade Estadual de Londrina – UEL), também orientadora do Subprojeto de Pesquisa e atualmente do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado: “*O Museu Histórico de Londrina: O Edifício e suas Linguagens Arquitetônicas e Artísticas 1946-1986*”, a ser apresentado ao curso de História (Licenciatura) da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

2 Aluna do 4º ano de graduação em História (Licenciatura) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: llaperrud@gmail.com.

Desde 28 de julho de 1935, a cidade de Londrina, situada na região norte do estado do Paraná, possuía uma pequena Estação Ferroviária construída em madeira e de modestas formas. Com o constante crescimento urbano, logo na década de 1940, a primeira Estação Ferroviária da cidade já não conseguia comportar adequadamente a demanda de serviços. Diante deste problema, é idealizada a construção de uma nova Estação Ferroviária, de caráter monumental, pelo então diretor-gerente da *Rede de Viação Paraná-Santa Catarina* (RVPSC), Coronel Durival de Brito e Silva. Assim, no ano de 1945 é aberto um edital de licitação para a construção da nova Estação Ferroviária, que é ganho pela construtora *Firma Thá e Filhos Ltda.* de Curitiba-PR. A construção foi iniciada em 1946, mas, por uma série de questões, só foi finalizada em 1950. No mesmo ano, em 20 de julho, a segunda Estação Ferroviária de Londrina é inaugurada. Esta se localizava bem no centro da cidade, dividindo-a literalmente ao meio. Em 1966, por conta dos problemas que ocasionava, é idealizada pelas autoridades competentes a construção de uma Variante Ferroviária que acarretaria no desligamento das atividades na Estação no centro e levaria os trilhos para a parcela norte da cidade, a fim de contemplar as indústrias. O projeto da Variante Ferroviária só é elaborado na década de 1970, e só foi concluído, em todas as suas etapas, na década de 1980. O trem de passageiros deixa de trafegar em 10 de março de 1981 e o último trem de carga parte da Estação Ferroviária em 06 de novembro de 1982. No mesmo ano, o restante dos trilhos são retirados do centro da cidade. O prédio acaba abandonado, mas é prometido pelo então Prefeito Municipal Antônio Casemiro Belinati como sede para a instituição do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, que data de 1970, localizado, na época, em três salas do porão do Colégio Hugo Simas, em meio a aperto, falta de estrutura e muitas goteiras. O prédio havia sido prometido ao Museu Histórico desde 1979, mas só em 1986 a promessa é cumprida. Em uma obra iniciada em fevereiro de 1986, com término em dezembro do mesmo ano, a antiga Estação Ferroviária sofre um grande procedimento de refuncionalização, projetado pelos professores do curso de Arquitetura da UEL Antonio Carlos Zani e Jorge Marão Carnielo Miguel, a fim de sediar de maneira adequada o Museu Histórico. Dessa maneira, o edifício foi cedido ao Museu Histórico em regime de comodato, funcionalidade que exerce desde 10 de dezembro de 1986, data de sua inauguração como Museu Histórico, até os dias de hoje (SILVA, 2012).

Como já foi exposto, em 21 de setembro de 1945 foi aberto um edital de licitação para a construção da segunda Estação Ferroviária de Londrina, mas nenhuma proposta foi apresentada.

O encerramento deste edital de licitação foi transferido para o dia 31 de outubro de 1945 e, finalmente, em 13 de novembro de 1945 foram julgadas as propostas recebidas de concorrência. As propostas concorrentes foram as das construtoras *Firma Thá e Filhos Ltda.*, *Predial Construtora* de Londrina e da *Empresa Construção Brasil Ltda.*, sendo a *Firma Thá e Filhos Ltda.* a vencedora, com um projeto avaliado em Cr\$ 1.550,00. O contrato de construção foi, então, assinado em 13 de dezembro de 1945, com um prazo de um ano para a conclusão da obra, após a assinatura do contrato. A organização do projeto da nova Estação Ferroviária de Londrina ficou sob a responsabilidade do engenheiro Raphael Assumpção, com coordenação do diretor-gerente da RVPSC, Durival de Brito e Silva, juntamente com a participação de Laércio Forbeck e Lineu Ferreira do Amaral, engenheiro chefe do Departamento de Via Permanente. Oficialmente, a autoria do projeto arquitetônico foi reconhecida como sendo de Euro Brandão, que afirma ter sido, na época, com 22 anos, projetista da RVPSC.

Mas quem foi Euro Brandão? Segundo o jornal *Folha de Londrina* do dia 30 de maio de 1978, Euro Brandão era curitibano, filho de Nilo Brandão e de Noemia Santos Brandão, graduado em Engenharia e em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná. De acordo com a citada reportagem, ele teria ocupado diversos cargos técnicos, administrativos e políticos de importância. Era engenheiro ferroviário especializado, e teria passado por todas as funções específicas da carreira até atingir o cargo de Diretor-Superintendente da Rede de Viação Paraná-Santa Catarina (RVPSC), além de ter sido Secretário dos Transportes, Professor Titular e Diretor do Departamento de Educação e Cultura da Universidade Federal do Paraná, com uma vasta produção técnico-intelectual. No dia da publicação desta reportagem, Euro Brandão tomava posse como Ministro da Educação e Cultura no lugar de Ney Braga, que assumia o cargo de Governador do estado do Paraná, no governo de Ernesto Geisel. Por muitos anos ainda, sua influência política se fez sentir, principalmente em questões relacionadas à Educação, no estado do Paraná.

Contudo, neste ponto se coloca uma das maiores problemáticas com as quais nos deparamos em nossa pesquisa: a questão da autoria, pois em nenhuma das fontes históricas da época da construção do prédio (1946-1950) que conseguimos levantar referência a autoria do projeto arquitetônico como sendo de Euro Brandão. E, principalmente, na cópia em *blue-print* da planta principal da antiga Estação Ferroviária datada de 1945, a autoria do projeto arquitetônico está referenciada como *Irmãos Thá*, somente.

Em uma entrevista concedida a nós em 2011, o arquiteto do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, Christian Steagall-Condé, afirma que, quando criança, Euro Brandão foi muito influenciado pelo estilo arquitetônico de uma mansão em Estilo Normando no bairro do Batel, em Curitiba. Esta mansão poderia ser, portanto, a fonte de inspiração para o projeto arquitetônico da segunda Estação Ferroviária de Londrina, ao contrário do mito local de ter sido a Estação Ferroviária de Victória, em Londres.³ Na reportagem “*Casa curitibana inspirou a antiga ferroviária*” de Lia Mendonça para o jornal *Notícia*, da Universidade Estadual de Londrina (UEL), de 21 de março de 2007, uma fotografia da mansão é apresentada e, segundo esta reportagem e o arquiteto do Museu Histórico, pertencia ao madeireiro de araucária João José Zattar e ainda existe na Avenida Batel, número 99, em Curitiba. Ao confrontarmos esta fotografia da residência com a configuração atual do edifício, observamos algumas semelhanças que se dão, se não exclusiva, principalmente com o pavilhão da lateral esquerda da mansão, que lembra em muito os pavilhões laterais da atual sede do Museu Histórico. A utilização da técnica da rusticação⁴ apresenta-se nas duas construções, apesar de que na mansão, as pedras são de corte retilíneo e regular, ao passo de que na Estação Ferroviária as pedras têm um recorte mais suavizado, e em ambas as construções, na parte superior de cada pavilhão, se veem pedras esparsas. As três janelas na mansão que lembram as seteiras⁵ distribuídas nos três pavilhões da antiga Estação tem uma pequena varanda. Os três arcos dos pavilhões laterais da antiga Estação são quase que correspondentes aos dois arcos do pavilhão lateral da mansão. Pode ser que a inspiração para o edifício da Estação Ferroviária de Londrina não tenha vindo da totalidade desta residência e sim de apenas alguns de seus elementos, pois, em nossa opinião, o restante da mansão que aparece nesta fotografia não traz mais semelhanças arquitetônicas com o edifício de nosso estudo. Mesmo assim, consideramos estas semelhanças como evidências muito fortes de uma possível inspiração e, talvez, de reforço da hipótese de autoria.

Segundo o que foi dito em entrevista, foi o próprio arquiteto Steagall-Condé quem identi-

3 A primeira das afirmações com as quais nos deparamos, que dizem a respeito da forma desta edificação, foi a de que o edifício da segunda Estação Ferroviária de Londrina seria uma cópia fiel da Estação Vitória, em Londres. A Estação Ferroviária a qual se referem é a *Victoria Station*, inaugurada em 1868, que fica junto à Victoria Street, no bairro de *Wetsminster* em Londres, Inglaterra. Mas não é preciso ser um grande estudioso de arquitetura para perceber que os dois edifícios são completamente diferentes, sem nenhum tipo de diálogo entre si.

4 “Rusticação é a arte de trabalhar a alvenaria de modo a dar ao edifício, ou a porções do edifício, um caráter ou ênfase especial. O termo transmite a idéia de irregularidade, como a das pedras apenas saídas da pedreira, porém, a forma mais comum encontrada na Antiguidade é o sulco profundo nas juntas entre as pedras. Alguns mestres da Renascença levaram a idéia ainda mais longe” (SUMMERSON, 2006. p. 49).

5 “Seteiras: Abertura no adarve de uma fortaleza para o lançamento de projéteis” (KOCH, 2008, p. 213).

cou a autoria de Euro Brandão, por meio de suas supostas iniciais em uma cópia em *blue-print* da planta principal da Estação Ferroviária, de 1945. O arquiteto afirma que procurou saber se havia outro funcionário com estas iniciais neste trabalho na época, mas não foi encontrado. Graças ao arquiteto, tivemos acesso à referenciada cópia e visualizamos as supostas iniciais, mas ainda assim a dúvida impera, pois, nesta época, os projetos arquitetônicos eram todos feitos à mão e mesmo as cópias recebiam a assinatura do desenhista que não necessariamente era o autor do projeto. E, ainda, encontramos uma fonte de confrontação: a citada reportagem de 2007 traz pequenos trechos de uma entrevista feita anteriormente (em 1980, quando Euro Brandão era Reitor da PUC Paraná) com o próprio Euro Brandão, e em um desses trechos ele diz o seguinte: “O projetista da estação londrinense, de origem germânica, inspirou-se na residência do madeireiro João José Zattar, em Curitiba”. A partir desta afirmação, só nos resta duas hipóteses: ou ele tinha mania de falar de si mesmo na terceira pessoa ou ele não foi o autor deste projeto, e sim um projetista de origem germânica, para o qual não temos uma referência de nome sequer. Que Euro Brandão participou do processo de desenvolvimento deste projeto não há dúvida, mas talvez não como autor do projeto arquitetônico. Assim, para nós, a questão da autoria deste edifício fica em aberto, pois não encontramos até o momento, nenhuma fonte histórica que confirme ou refute completamente o nome de Euro Brandão como autor deste projeto. O que para nossa pesquisa se faz certo entrase, pois, ao tratarmos das linguagens arquitetônicas e artísticas da edificação sem conseguir identificar a autoria não se conseguirá, a nosso ver, com plena satisfação, levantar todas as influências mescladas subjetivamente em suas formas, o que para nós, de certa forma, dificulta sua análise.

As afirmações feitas sobre a linguagem arquitetônica deste edifício são uma verdadeira profusão de supostas identificações de estilos arquitetônicos dos mais variados. A atual sede do Museu Histórico de Londrina já foi classificada como um exemplar proveniente da Arquitetura Inglesa, da Arquitetura Normanda (vertente inglesa do Estilo Românico durante o período Medieval) e da Arquitetura Germânica. Ou, simplesmente, um estilo arquitetônico não muito bem identificado: “Em 10 de dezembro de 1986 o edifício em estilo inglês (ou seria germânico, ou seria normando) da Estação Ferroviária foi cedido à Universidade Estadual de Londrina e deu lugar ao Museu que já existia desde 1970” (ASSOCIAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA..., 2004, p. 442). Apesar de todas estas classificações estilísticas, em nosso trabalho de análise das linguagens arquitetônicas deste edifi-

cio, formulamos outra hipótese: a de que o edifício da segunda Estação Ferroviária de Londrina é um exemplar da Arquitetura Eclética ou chamado Ecletismo Arquitetônico (PAULA, 2010).

O verbete *eclético*, *ecletismo* no *Dicionário Oxford de Arte* (CHILVERS, 1996), refere-se a esta nomenclatura como termo aplicado pela crítica de arte a um indivíduo ou estilo que relaciona características provenientes de diferentes fontes. Sendo este estilo derivado geralmente da ideia (explícita ou não) de que as particularidades de vários mestres ou estilos podem ser selecionadas e combinadas numa só obra de arte. Neste dicionário, o enfoque conceitual encontra-se na pintura, mas esta designação também é utilizada na arquitetura. Nesta vertente artística, o Ecletismo nomeia uma corrente arquitetônica (e filosófica) europeia do século XIX, na qual os arquitetos escolhiam elementos arquitetônicos ditos “históricos” com a intencionalidade de criar uma nova forma de arquitetura, mas de uma maneira muito peculiar da metodologia anterior, a historicista (PEDONE, 2002, p. 08):

Em arquitetura, ecletismo designa a atitude dos arquitetos do século XIX que utilizaram elementos escolhidos na história com a intenção de produzir uma nova arquitetura. Eles permitiram todas as doutrinas e teorias, pois pretendiam situar a arquitetura no seu tempo: a opção foi de não romper com a história. Assim, o ecletismo dos arquitetos do século XIX não foi uma forma, entre outras, de historicismo, pois enquanto o historicismo buscou reviver o passado e construiu representações da história inscrevendo a arquitetura moderna em um estilo antigo, o ecletismo usou elementos e sistemas da história para inventar uma arquitetura adaptada aos novos tempo.

No Brasil, este estilo arquitetônico é trazido durante o final do século XIX, permanecendo em voga até meados da primeira metade do século XX. Inicialmente, dissemina-se pelas principais capitais (a exemplo, Rio de Janeiro e São Paulo) e, conseqüentemente, para o interior do país, em conjunto com as ideologias modernizadoras do início do século passado, pois “[...] em todo o Brasil o Ecletismo foi sinônimo de modernidade e de modernização” (FABRIS, 1987, p. 7). Em São Paulo, foi duramente criticado por personalidades como Monteiro Lobato e Mário de Andrade, que o viam até mesmo como “hediondo”, um verdadeiro entrave para a afirmação de uma cultura arquitetônica genuinamente nacional, vindo a ser destituído pela Arquitetura Modernista da segunda metade do século XX (FABRIS, 1987). A refutação da importância da Arquitetura Eclética no Brasil foi elevada a tal dimensão que, mesmo na escassa historiografia da Arquitetura Brasileira,

este estilo arquitetônico é extensamente criticado e contraposto à Arquitetura Modernista, desde seus primeiros autores, como Lúcio Costa, até meados da década de 1980 (PUPPI, 1998). Já em meados dos anos 1990 até o presente, a historiografia da Arquitetura tem se voltado lentamente ao Ecletismo Arquitetônico como modo de repensar seu papel na Arquitetura Mundial e Brasileira, principalmente em razão da extensa perda de seus exemplares aqui no Brasil, que, por serem representantes desta linguagem arquitetônica, simplesmente não foram preservados.

Em Londrina, esse estilo irá marcar a forma de algumas construções, geralmente residências da elite local, sobretudo em meados da década de 1940 e 1950, que se constituíam em verdadeiros palacetes inspirados nas mansões da Avenida Paulista, em São Paulo. Mas, talvez o principal representante deste estilo arquitetônico na cidade seja o prédio que abriga hoje o Museu Histórico de Londrina.

Conforme o que já foi discutido, a Arquitetura Eclética não era considerada como um estilo arquitetônico importante no meio acadêmico já no início do século XX, e na bibliografia sobre a arquitetura em Londrina em que pesquisamos não é muito diferente: “Não possui a linguagem própria das edificações da Rede Ferroviária e é de pouca expressão em termos arquitetônicos” (BROETO, s/d, p. 8). Inclusive, esta visão sobre a linguagem arquitetônica do edifício da segunda Estação Ferroviária de Londrina impediu-o de ser tombado.

O pedido de início para o processo de tombamento deste edifício foi feito pela Câmara de Vereadores de Londrina em setembro de 1982 à Coordenadoria do Patrimônio Histórico e Artístico da Secretaria de Estado da Cultura e Esporte do Paraná, em Curitiba. A decisão do processo ficou a cargo do Conselho de Patrimônio Histórico; a vistoria e a coleta de material para o processo foram feitas pela arquiteta Rosita Parchen, da Coordenadoria. Durante este procedimento, Parchen apontou a necessidade do prédio passar por cuidados, ter por certo um novo destino, além da busca pela não descaracterização do edifício. O tombamento deveria ter ocorrido em 08 de março de 1985, porém, pela falta de um relator, segundo o arquiteto Jurandir Rios Garçon, chefe da Curadoria do Patrimônio Histórico e Artístico, havia sido remarcado para o dia 08 de abril de 1985, mas nunca ocorreu. No processo de tombamento do prédio da segunda Estação Ferroviária de Londrina foi observado três aspectos: a história social e econômica, a evolução urbana e a forma arquitetônica da edificação. Entre um dos fatores para o não tombamento do prédio estava sua forma arquitetônica,

considerada pelo Conselho de Patrimônio Histórico da época, irrelevante para a História do Paraná.

Em parte, sua trajetória histórica como Estação Ferroviária e atual funcionalidade como sede do Museu Histórico são consideradas de maior valor em detrimento de suas formas. Em nosso trabalho, procuramos demonstrar que a linguagem arquitetônica de um edifício, além de ser um instrumento de representação, segundo Giulio Carlo Argan (1998), também é enunciativa do testemunho histórico de sua própria época e lugar por meio de suas linguagens artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ASSOCIAÇÃO PRÓ-MEMÓRIA DE LONDRINA E REGIÃO. *Londrina Paraná Brasil: Raízes e Dados Históricos – 1930-2004*. Londrina: Edições Humanidades, 2004, p. 442.
- BROETO, Lucila Maris. Sem Título. [S.l.: s.n.]. p.13. Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de.; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996a.
- _____. Relatos de Espaço. In: *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996b.
- CHILVERS, Ian (Org.). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 170.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. Tradução de Neide Luiza de Rezende. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.213.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAULA, Zueleide Casagrande de. Os Marcos Urbanos em História e Memória: o Museu Histórico de Londrina “Pe. Carlos Weiss” em Breve Nota. In: *Boletim Museu Histórico de Londrina*. v.1, n.2. Londrina, 2010.

- PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon. *O Espírito Eclético*. 2002. 250 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- PUPPI, Marcelo. *Por uma História Não Moderna da Arquitetura Brasileira: Questões de Historiografia*. Campinas: Pontes; Associação dos Amigos da História da Arte; CPHA; IFCH; Unicamp, 1998.
- SILVA, Priscilla Perrud. De Estação Ferroviária à Museu Histórico de Londrina: A Refuncionalização do Edifício na Década de 1980. In: IX SEMINÁRIO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS HUMANAS (SEPECH), 2012. *Anais...* Londrina, UEL, 2012.
- SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. Tradução de Sylvia Ficher. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.49.

FONTES HISTÓRICAS

- ARRUDA, João. Ferroviária o que fazer? *Folha de Londrina*. Londrina, 11 ago. 1983. Caderno2. Acervo da Biblioteca Municipal de Londrina.
- ASSUME hoje o Novo Ministro da Educação. *Folha de Londrina*. Londrina, 30 maio 1978, p.5. Acervo Digitalizado do Centro de Pesquisa e Documentação Histórica da UEL.
- MENDONÇA, Lia. Casa curitibana inspirou a antiga ferroviária. *Jornal Notícias*. Londrina, Universidade Estadual de Londrina (UEL), 21 mar. 2007, p.10. Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.
- MINISTÉRIO DA VIAÇÃO E OBRAS PÚBLICAS. Rede de Viação Paraná-Santa Catarina. *Condições Gerais do Edital de Concorrência para a Construção de uma Estação em Londrina*. Curitiba, 22 ago. 1945. Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.
- ORICELLI, Sílvio. Ferroviária será museu? *Folha de Londrina*. Londrina, 17 mar. 1985. Caderno2. Acervo da Biblioteca Municipal de Londrina.
- ROSA, Ricardo da Guia. Reformas descaracterizam o prédio da antiga Ferroviária. *Folha de Londrina*. Londrina, 25 mar. 1986, p.4. Acervo da Biblioteca Municipal de Londrina.
- R.V.P.S.C. Departamento da Via Permanente. Trecho Ourinhos-Apucarana. *Estação de Londrina* (cópia em blue-print). Curitiba, 13 jul. 1945. Arquivo n.3-47-2-24/2. Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.

DESVENDANDO AS SOMBRAS DO INFERNO: UMA BREVE LEITURA DA PINTURA EXPOSTA NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA DE LISBOA

Rafael Augusto Castells de Andrade^{1*}

PALAVRAS-CHAVE: Inferno, índio, outro.

O quadro batizado de *Inferno* (fig.1), exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, é uma obra enigmática datada da primeira metade do século XVI. Uma das teorias é que o painel foi pintado a cerca de 1514, devido aos longos cabelos de alguns dos condenados retratados, já que a moda cessaria próxima desse ano. A obra só é documentada a partir de meados do século XIX, quando foi incorporada à Academia de Belas Artes de Lisboa, após ser encontrada no acervo de obras originárias da extinção dos conventos de frades, em 1834. Num inventário da Academia, pouco depois desta data, o quadro é curiosamente designado sendo uma “alegoria dos condenados às penas eternas tirada de uma das comédias de Dante.” (PUNTONI, 2009: 191 e COUTO, 1944: 183) Embora seja considerada de produção portuguesa ou luso-flamenga, Dagoberto Markl, um dos principais estudiosos da obra, atribui sua autoria a Jorge Afonso e/ou ao Mestre da Lourinhã.²

A obra é uma nítida herdeira de um código iconográfico medieval, desde a caldeira até os próprios demônios. Mas talvez o que mais a diferencie e chame a nossa atenção seja o fato de haver nela uma figura tenebrosa (fig.2) que muitos estudiosos defendem se tratar na verdade de um índio do Brasil – mais precisamente do grupo étnico Tupinambá, devido ao cocar – que aparece nesse inferno presidindo os castigos, sentado num trono, com uma máscara e tendo ao lado uma mesa com papel, tinta e pena. Uma figura macabra, alada, com uma vestimenta na linha das armaduras medievais, mas coberta de penas; na cabeça, no lugar do elmo, um cocar que nos lembra aqueles descritos primeiramente por Pêro Vaz de Caminha; a tiracolo, uma bolsa; nas mãos, uma trompa de caça, que bem poderia ser um instrumento indígena, como igualmente descreve Caminha em um trecho de sua carta de descobrimento do Brasil ao Rei D. Manuel de Portugal: “E,

1 * Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com concentração na linha História e Crítica da Arte.

2 Denominação dada ao autor de uma série de pinturas do [século XVI](#), que alguns estudiosos, como Manuel Batoréo, acreditam se tratar do pintor Álvaro Pires.

depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina [...]” (CORTESÃO, 1994: 162)

Do lado direito do quadro, um outro ser, coxo e com penas semelhantes às ostentadas pela figura sentada na cadeira, carrega às costas um frade, nu e acorrentado ao seu companheiro. Dentro da caldeira, quatro frades e uma mulher expiam suas culpas. Ao redor dela, recebendo os mais variados castigos impostos por demônios hermafroditas – que se assemelham a africanos das colônias portuguesas (fig.3) – encontram-se homens e mulheres sofrendo diversas torturas.

O que ocorre aqui é a demonização do índio, ou seja, o que aquele ser não cristão realmente representava na visão do artista desconhecido. É importante lembrar o fato de que nesta época, o Cristianismo já estendia-se além-mar e vivia uma fase um tanto gloriosa, influenciando as pinturas do Renascimento, que tinham em boa parte representações de cenas de teor religioso. Não existia “meio termo”. Ou se era um “homem de Deus” ou um “adorador de Satanás”. Isso inclui outras religiões, como o Judaísmo, o Islamismo e até mesmo o ateísmo. Na esfera católica, não havia espaço para o não cristão e cenas de pessoas sendo torturadas no inferno não eram raras, incluindo frades e outras figuras da Igreja. A diferença é que aqui, o “outro”, no caso o indígena do Brasil – devido ao cocar e a vestimenta de penas – encontra-se diretamente associado ao mal absoluto (o Diabo), e isso pode ser concluído por ele estar presidindo a sessão de tortura, sentado no imponente trono. Trono este, que por sua vez, segundo Dalila Rodrigues seria uma peça de origem indo-portuguesa. Se assim for, o trono também faz referência, junto com as penas e o cocar do próprio Diabo, à uma iconografia do “outro”, desta vez mostrando a influência da arte indiana e claro, mostrando mais uma vez ao expectador a influência do poder expansionista português em diferentes pontos do globo.

Se para Pêro Vaz de Caminha o índio daquela terra era puro e inocente, seja quem for o autor do *Inferno*, parece discordar. Dagoberto Markl escreve: “[...] o ‘outro’ idólatra é o índio brasileiro, que se desdobra na figura de Lúcifer [...] a sua máscara é o rosto da morte”. (MARKL, 1989: 549-552) O historiador da arte português atribui esta alteração de sentido devido ao texto da carta de Américo Vespúcio a Lorenzo de Medici, intitulada *Mundus Novus* e publicada entre 1503 e 1504, na qual descreve alguns hábitos comuns aos índios daquela região:

Aos prisioneiros de guerra conservam-nos para os matar e depois comer. Com efeito comem-se uns aos outros, os vencedores aos vencidos, e, dentre todas as carnes, a humana constitui um alimento vulgar. Crede isto, porque já se viu um pai comer os filhos e a mulher, e eu conheci um homem, com quem falei, de quem se dizia ter comido mais de trezentos corpos humanos, e também estive vinte e sete dias numa cidade, onde vi carne humana salgada, suspensa nas traves das casas, como nós costumamos pendurar o toucinho e outra carne de porco. (PEREIRA, 1995: 422)

Pouco tempo mais tarde, em 1507, Américo Vespúcio escreve no seu *Quattuor Navigationes*, desta vez dedicado a Renato, rei de Jerusalém e da Sicília e duque de Lorena e de Bari. Aqui ele destaca a “crueldade” das mulheres:

São tão cruéis e odeiam tão malignamente que se os maridos as irritam, logo lhes fazem mal certo, com o qual, muito raivosas, matam no próprio ventre os filhos, e abortam em seguida [...] estavam as mulheres a cortar o mancebo [jovem] que tinham trucidado e cujos pedaços, mostrando-no-los, queimaram numa grande fogueira e depois comeram. (PEREIRA, 1995: 422)

Em relação à máscara e às penas coladas nas vestes deste Lúcifer, parecem lembrar uma descrição dos tupinambás, escrita por Jean de Léry:

Quando vão à guerra ou quando matam um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas [vermelhas] ou azuis, de incomparável beleza natural, a fim de mostrarem-se mais belos e bravos. Muito bem mescladas, combinadas e atadas umas as outras sobre talicas de madeira formam vestuários [...] (LÉRY, 1980: 115)

É possível que as descrições feitas por Vespúcio e por Léry tenham sido de conhecimento do pintor do *Inferno*? Além disso, é válido lembrar que a questão antropofágica, sem dúvida, era considerada, do ponto de vista cristão, um ato completamente pecaminoso, demoníaco e comparável às histórias das bruxas, servas de Satanás, que cozinhavam e devoravam crianças. Lendas como esta ainda estavam muito vívidas e, a princípio, se faziam crer nelas a maioria dos homens e mulheres cristãos do século XVI, época em que a pintura foi concretizada.

José Luís Porfírio ainda adiciona um elemento extra negativo com relação à imagem macabra que preside o ritual de tortura:

O mal aqui tem duas faces fundamentais: o ser emplumado que é a figura do estrangeiro e a mulher. É certo que as plumas, por tradição medieval, estão ligadas ao demonismo, e

alguns demônios há na composição que são emplumados [...] Índio do Brasil ou não, ele funciona imaginariamente como o mais radical dos males, como o estrangeiro absoluto. (PORFÍRIO, 1999: 160)

É fato conhecido o movimento social de teor xenófobo que dominou parte da sociedade portuguesa no início dos quinhentos, período este que Portugal se encontrava num *status* de potência, não somente ibérica, mas mundial. Em Lisboa transitavam pessoas, animais e mercadorias de diversas partes da Europa, Ásia, África e América do Sul. Muitas destas pessoas eram escravos que acabavam por tomar o lugar de portugueses assalariados no mercado de trabalho local. E justamente este fator, aliado a outros como a permanência em solo pátrio, a fidelidade às origens agrárias e sedentárias, a pureza racial e cultural, etc. ajudaram boa parte do povo português da época a enxergar o estrangeiro como um ser nocivo. O poeta Garcia Resende, entre outras vozes, lamenta tanto o êxodo dos portugueses e abandono das raízes rurais quanto a chegada de estrangeiros: “Vimos muito espalhar / portugueses no viver, Brasil, ilhas povoar, / e às Índias yr morar / natureza lhes esquecer: / [...] vemos no reyno metter / tantos captivos crescer, / e yremse hos naturaes, / que se assi for, seram mais / elles que nós, a meu ver” (BERBARA, 2008: 307)

Há também outro ponto que devemos considerar com relação às plumagens: a princípio, para a sociedade européia ocidental dos quinhentos e dos séculos anteriores, as penas não só eram relacionadas a demônios mas também a uma forma “incorreta”, digamos, ou “ridícula” de adorno ou vestimenta. Uma prova disso é o afresco de Giotto Di Bondone na capela de Scrovegni, em Pádua. (fig.4)

Nessa pintura feita quase duzentos anos antes da colonização da América, um homem com uma vestimenta – que parece fazer referência às penas – e que usa uma espécie de cocar, é dono de uma postura desengonçada e segura um porrete que parece empunhar como se fosse um cedro. Um “bobo da corte emplumado”, por assim dizer, e associado, segundo Giotto ao vício da estupidez. Logo, é possível que a associação pejorativa de estupidez ou ignorância daqueles que usavam penas pelo corpo tenha influenciado o pintor do *Inferno*, uma vez que no futuro Brasil já havia sido iniciado o processo de colonização e com ele o convívio com diversos grupos de homens, mulheres e crianças que se enfeitavam com penas sobre o corpo, como já havia informado Caminha em sua carta ao rei português, anos antes do quadro ser pintado.

Entretanto podemos encontrar em Cesare Vecellio um contraponto a Giotto. Em seu livro *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*, de 1590, o pintor e gravurista, ativo em Veneza, faz um claro elogio à beleza dos adereços emplumados usados por índios da América espanhola e da América do Norte, assim como à sua variedade de cores, textura e criação:

[...] [suas vestimentas] são extremamente belas, bem tecidas, divididas em partes de penas de diferentes aves, feitas com habilidade e de forma artesanal numa variedade tamanha de cores bem combinadas, que por esta razão e pela sua raridade, podem ser consideradas as vestes mais delicadas e suntuosas encontradas. E estas são usadas pelos índios da América e em outros lugares muito longe de nosso país. (VECELLIO, 1590: cap.4)

Apesar de Vecellio referir-se a outros ameríndios diferentes dos das terras brasileiras e seu livro ter sido editado mais de meio século depois do quadro *Inferno*, é possível verificarmos que a questão da plumagem para os europeus não era uma via de mão única ou negativa. Seria esta visão positiva ou maravilhada um reflexo do entusiasmado artista italiano ou um reflexo natural dos encontros entre povos a partir do final dos quatrocentos, caracterizado pela visão humanista européia?

Voltando à análise do *Inferno*, reafirmamos que a pintura não deixa de recorrer a um repertório antigo, medieval, de referências teológicas cristãs, propondo-nos mais uma imagem do inferno como lugar de sofrimento e torturas incessantes das almas condenadas, um lugar de suplício e condenação eterna dos pecadores sem distinção de estado ou condição social – a maior prova disso é que na caldeira, fervem figuras eclesiásticas. Além dos elementos da obra que já foram discriminados acima, identificam-se sinais dos sete pecados capitais: do lado esquerdo do quadro as penas infligidas pelo pecado da avareza³ (o avaro que é obrigado a engolir moedas, neste caso, segundo Markl, cruzados portugueses do reinado de D. Manuel) (fig.5) e as que correspondem ao pecado da gula, representada no ato do demônio chifrado e alado, ao lado esquerdo do caldeirão, obrigando um condenado a ingerir vinho através de um odre em forma de porco (fig.6). Dagoberto Markl também aponta para o pecado da luxúria⁴ ao sinalizar o frade franciscano nu (à direita) acorrentado ao seu parceiro, o que, segundo o pesquisador, seria uma referência ao homossexualismo. Os outros luxuriosos seriam o casal atado pelo braço, logo à frente.

3 Referente ao apego excessivo e descontrolado pelos bens materiais e pelo dinheiro, priorizando-os e deixando Deus em segundo plano. Na concepção [cristã](#), o avaro prefere os bens materiais ao convívio com Deus. Neste sentido, o pecado da avareza conduz à [idolatria](#), que significa tratar algo, que não é Deus, como se fosse Deus.

4 A luxúria é o desejo passional e egoísta por todo o prazer sensual e material. Também pode ser entendido em seu sentido original: “deixar-se dominar pelas paixões”. Consiste no apego aos prazeres carniais, corrupção de costumes; sexualidade extrema, lascívia e sensualidade.

Dentro da análise de João Couto, um dos estudiosos mais antigos da obra, o fato de o inferno em si ocupar a totalidade da composição, faz da pintura um caso único em Portugal, uma vez que, embora frequentes nos quadros portugueses antigos, indicações e representações do inferno e seus demônios no mínimo dividiam a cena com outras figuras, muitas vezes de significado oposto como muitas representações de São Miguel, tentações de santos e cenas do Juízo Final.

Na edição de “O Jornal” nº 86, de 17 de dezembro de 1976, José Luís Porfírio levanta uma questão que releva a importância desta pintura no contexto da arte portuguesa da época. Segundo ele “cenas como esta são frequentes na pintura européia da época. Infernos, juízos finais, etc., fazem um ajuste de contas simbólico, numa Europa em mudança, com ventos de reforma, mudanças e dúvida, soprando por toda a parte. Em Portugal o exemplar é único. Porquê?”

Para Porfírio só há duas respostas possíveis: ou nenhum outro quadro do gênero foi pintado no país ou, se foram, acabaram queimados, esquecidos ou ainda censurados pela Igreja. É possível que este quadro tenha se conservado graças ao fato de ter permanecido centenas de anos dentro de um convento, longe dos olhos do mundo e da censura da Inquisição.

Mas porque será que esse tipo de imagem, tão reproduzida naquela época teria se tornado um incômodo para a Igreja portuguesa?

Porfírio defende que há duas possíveis causas: uma delas seria a “indecência”, não do assunto em si, nem da tortura, mas dos corpos, da imagem da sensualidade. “Daí, que a mulher ‘luxuriosa’, que se pode ver à direita do quadro, espicaçada por um diabo com uma forquilha, seja o primeiro e o mais ousado no feminino conhecido da pintura portuguesa, por vários séculos” (MARKL, 1989: 549-552), explica o estudioso; a outra possível causa era a apropriação dos rituais de tortura por parte dos demônios, ou seja, pelo mal. É fato conhecido que a partir de 1545 o movimento da Contra Reforma retoma, através do Concílio de Trento, a Santa Inquisição – entre outras medidas, em resposta ao movimento da Reforma Luterana – e com ela, diversas formas de interrogatório e técnicas avançadas de tortura, que através da maximização da dor e deformações físicas – muitas vezes permanentes ou mortais – tinham por objetivo fazer com que o acusado(a) de heresia confessasse seus crimes e pecados, ainda que inexistentes ou que seu credo fosse outro, e, acima de tudo, delatasse outros hereges para que fossem igualmente interrogados e assim por diante.

Logo, a pontuação de José Luís Porfírio faz sentido: se todo o aparato maquinário utilizado para torturar possíveis hereges era largamente utilizado – “para o bem da alma” do acusado(a) – e

comandado pelo próprio clero, não faria sentido num período de perseguição religiosa e profunda investigação de ações da vida privada, permitir a imagem do uso de métodos semelhantes por demônios comandados pelo próprio Diabo, que observa tudo sentado em seu trono.

Entre as figuras 7 e 11 podemos facilmente comparar alguns desses aparatos de tortura utilizados pela Inquisição e aqueles pintados pelo artista desconhecido no quadro *Inferno*.

Também se faz importante mencionar que Portugal, nesta época, mantinha estreitas ligações com Flandres e nota-se em diversas obras de arte portuguesas uma influência flamenga. Se este for o caso do *Inferno* é possível que seu autor tenha sido influenciado pelas ideias da Reforma, bastante presentes no norte da Europa. Isto faria possível considerar a obra como uma espécie de crítica aos ensinamentos e práticas da Igreja Católica, o que se reflete no fato dos padres também serem condenados às penas de sofrimento eterno, segundo o pintor, além do fato do quadro se manter no anonimato por mais de trezentos anos, como se escondido da Inquisição. Além disso, se a teoria de Markl – sobre o frade luxurioso acorrentado ao seu companheiro – estiver correta, obviamente seria um escândalo e uma mancha na imagem da Igreja, o que daria um motivo extra para a censura da obra.

Em outra análise, Cruz Teixeira, em uma conferência intitulada “À Lareira; no Inferno” no dia 9 de maio de 1986 no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, compara as três mulheres penduradas de ponta cabeça no lado esquerdo da pintura (fig. 10) com as Três Graças⁵ da mitologia clássica, dando a entender que na pintura, essas três mulheres seriam o reflexo do pecado da vaidade ou soberba, ideia igualmente defendida por Markl ao destacar que as três belas mulheres vão tendo seus rostos lentamente queimados a partir de brasas num fogareiro de barro. Cruz Teixeira também aproveita para chamar-nos a atenção para o binômio demônio/pecador, defendendo uma conotação entre ambos: é calvo o demônio que queima os cabelos das três mulheres; têm a boca rasgada os que obrigam a ingerir moedas, vinho e pedras ou carvões ardentes (todas igualmente no lado esquerdo da tela); é “mais elegante” o que tortura a mulher luxuriosa que está nua e atada pelo braço ao seu marido ou amante (lado direito).

Mas tudo isso são, claro, teorias. A discussão sobre essa enigmática obra permanece em aberto. No entanto, a verdade é que o autor do *Inferno* permanece envolto em suas sombras e sua

5 Na [mitologia grega](#), as Graças ou Cárites são as [deusas](#) do encantamento, da beleza, da natureza, da criatividade humana e da fertilidade da [dança](#). Eram filhas de [Zeus](#) e [Hera](#), segundo umas versões, e de Zeus e da deusa [Eurínome](#), segundo outras.

obra reflete de forma dramática e direta os medos da sociedade portuguesa e europeia antes e depois dos quinhentos.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ana Maria de. O Índio Brasileiro: O “Olhar” Quinhentista e Seiscentista. In: *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*. Coord. Fernando Cristóvão. Coimbra: Almedina e CLEPUL, 2002.
- BATORÉO, Manuel. O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento. In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001.
- BERBARA, Maria. Considerações Sobre as Relações entre Portugal e o Outro Durante o Renascimento. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008.
- CAMINHA, Pêro Vaz de. *Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil*. Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000.
- CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- COUTO, João. O Inferno – Painel Português do Século XVI. In: *Litoral – Revista Mensal de Cultura – n.º 2*. 1944.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de Índios do Brasil – O Século XVI. In: *Revista de Estudos Avançados da USP*, n.º10, 1990.
- LEVENSON, Jay A. (org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1980.
- MARKL, Dagoberto. Introdução ao Estudo do “Inferno” do Museu Nacional de Arte Antiga. In: *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, vol. XXVI, n.º 2. Ed. da Câmara Municipal, 1989.
- MARKL, Dagoberto. Inferno. In: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Volume II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- PEREIRA, Fernando António Baptista. *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*. CTT Correios, 1996.
- PORFÍRIO, José Luís. *“Inferno – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa: Edições Inapa, 1999.

PUNTONI, Pedro. Açúcar e escravidão no Brasil. In: *Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Org. Jay A. Levenson. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa. In: *Ma-thesis*, nº5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996.

RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992.

RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena, 2011.

SALVADO, António. *Leituras V: O Índio Brasileiro em Alguns Relatos Portugueses do Século XVI*, 2003.

SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal: O Renascimento e o Maneirismo*. Editorial Presença, 2002.

VECELLIO, Cesare. *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*. Veneza, 1590.

Miscellanea e Variedade de Historias, Costumes, Casos e Cousas que em seu Tempo Aconteceram (1554). Coimbra: Ed. Mendes dos Remédios, 1917.

IMAGENS



Figura 1: c.1514. Autor desconhecido. Inferno. Óleo sobre tela. 120x218 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Portugal.



Figura 2: Inferno (detalhe). Diabo Emplumado como um índio do Brasil



Figura 3: Inferno (detalhe). Demônio torturador de pele escura: possível referência aos africanos das colônias portuguesas(?)



Figura 4: 1306. Giotto Di Bondone. Os Sete Vícios: A Estupidez. Afresco. 120x55 cm. Capela de Scrovegni, Pádua, Itália.



Figura 5: Inferno (detalhe). Peca-
dor avarento engolindo moeda.



Figura 6: Inferno (detalhe).
Pecador guloso engolindo vi-
nho.



Figuras 7 e 8: s.d. Autores desconhecidos. Métodos de tortura utilizados pela Santa Inquisição.

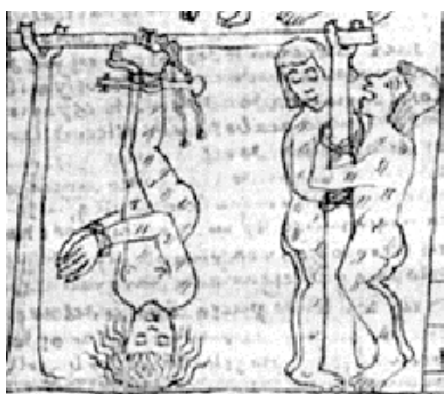


Figura 9: 1614. Poma de Ayala. Castigos. El Primer Nueva Crônica y Buen Gobierno



Figuras 10 e 11: Inferno (detalhes). Métodos de tortura representados.

O CORPO EM CONTEXTO NA CONTEMPORANEIDADE: ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO NOS VÍDEOS “ENTRE” DE NINA GALANTERNICK E “DESENHO-CORPO” DE LIA CHAIA.

Regilene Sarzi Ribeiro¹

Esta comunicação apresenta um estudo do corpo no vídeo tendo como base aproximações comparativas entre o contexto estético-cultural e a plástica audiovisual de duas videoartes brasileiras: *Entre*, de Nina Galanternick, produzida no ano de 1999 e *Desenho-corpo*, de Lia Chaia, do ano de 2002. O texto é um recorte da pesquisa de Doutorado realizada pela autora junto ao Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, na linha de pesquisa Análise das Mídias, que resultou na Tese “Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira” (2012).

Os vídeos citados acima e que compõem o *corpus* desta comunicação participaram da exposição “O corpo: entre o público e o privado”², realizada no Paço das Artes (USP, SP), em 2004, com curadoria de Arlindo Machado e Christine Mello (2004).

As primeiras experiências estéticas com o vídeo no Brasil ocorrem em meados de 1960 com a chegada da primeira câmera Portapak ao país. O pioneirismo conceitual dos anos de 1960 e 1970 e as obras de artistas como Leticia Parente, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Antonio Dias e Sônia Andrade, entre outros, marcam o surgimento da videoarte brasileira. Em seu recente estudo, “Extremidades do Vídeo” (2008), a pesquisadora Christine Mello apresenta um histórico sobre o corpo no vídeo brasileiro, partindo das relações entre o contexto social e político do país e as produções artísticas da época, como as *performances* e experiências estéticas coletivas que surgem com a *Body Art* e a Arte Conceitual, em meados de 1960 e 1970.

Considerando-se o corpo como um operador de sentido, sua presença nas obras videográficas da primeira geração do audiovisual brasileiro, a geração dos pioneiros (MACHADO, 1997:

1 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Docente de História da Arte nos Cursos de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e Design Gráfico da Universidade Paulista – UNIP/Bauru. Coordenadora de Projeto Integrado Multidisciplinar em História da Arte. Membro pesquisador do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC:SP: COS-USP: FFLCH-CNRS: FNSP) e do Grupo Linguagem do Espaço e da Forma (UNESP:FAAC/Bauru). Pesquisa realizada com apoio Bolsa CAPES (PROSUP).

2 Na referida mostra, cujo projeto curatorial foi selecionado para Temporada de Projetos 2003/2004, os vídeos integravam a sala “Ambiente2 [programa2]: O corpo do espaço privado ao público”, junto com Rafael França, Lucila Meirelles e Inês Cardoso.

75), se caracteriza como mediação, estratégia, crítica, política. O embate entre máquina (câmera de vídeo) e o corpo (*performance* do artista) se apresenta como elemento estrutural construtor de linguagem, compreendida para além dos mecanismos de registros de som e imagem, a fim de ser reconhecida como sinônimo de produção midiática que amplia as experiências sensíveis com o corpo.

Tendo o próprio corpo como materialidade e linguagem artística, os artistas que deram origem à arte do vídeo no Brasil se apropriam dos recursos da máquina, registro e enquadramentos de imagens e sons, para expor seu corpo a discussões estéticas, sociais, culturais e políticas em situações inusitadas, de ataques e intervenções violentas contra o corpo, uma das marcas da *Body Art*. Somado ao fato de que tais práticas performáticas eram concebidas para serem especificamente registradas pelo vídeo, sem público, denominadas *performances* sem audiência. Sobre estas *performances*, afirma Mello:

Diferentemente de outros países que produzem nos anos 1970 *performances* e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas, pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo (MELLO, 2008: 144).

Durante os anos de 1980 e 1990, desenvolve-se no Brasil um grupo de artistas que explora exaustivamente os pressupostos poéticos do vídeo (MACHADO, 2007). Entre eles se encontram Arthur Omar, Eder Santos, Cao Guimarães, Regina Silveira e Sandra Kogut. Para estes artistas, o corpo será mais do que um tema, será o sujeito do discurso, crítico e político, aquele que quebra com as convenções do meio videográfico a favor de um questionamento da própria exposição que o vídeo impõe, e que a cultura também irá impor como algo natural e aceitável.

Mais recentemente, a partir dos anos 2000, mesmo tendo como cenário um contexto bem diferente dos anos de 1970, ressurgem manifestações performáticas como aquelas observadas na primeira geração do audiovisual brasileiro em que as intersecções entre arte e política eram o mote das práticas performáticas. Nota-se um paralelo entre os trabalhos realizados entre os anos de 1974 e 1980 por Letícia Parente; Anna Bella Geiger; Ivens Machado, Paulo Bruscky, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade e as produções em vídeo recentemente produzidas por Dora Longo

Bahia, Fernando Lindote, Leandro Lima, Ivani Santana, Paula Garcia, Wilton Garcia e Lia Chaia. A aproximação revela, basicamente, três pontos em comum entre a primeira e a considerada geração contemporânea: as obras produzidas por estes artistas são práticas artísticas concebidas como videoperformances, captadas em tempo real, ou seja, o registro audiovisual ocorre no mesmo momento em que são realizadas as *performances*, criadas especialmente para o meio eletrônico, exclusivamente para *performances* sem audiência, ou seja, em situações em que não há a presença do público. O corpo em contexto continua sendo objeto de repressão, vigilância e poder, sobretudo no que diz respeito às relações entre homem, sociedade e os meios de comunicação de massa. O que se observa nas produções contemporâneas é que o vídeo passa a ser explorado de forma crítica com consciência da multiplicidade e dos desafios da linguagem, somado à resistência e consciência política que os pioneiros da videoarte tinham diante do poder totalitarista, representado pelo governo militar da época, e pela mídia televisiva.

As experiências com os recursos técnicos audiovisuais, a exploração dos códigos audiovisuais e o tratamento crítico empregado à maioria das obras levam o meio videográfico a um avanço naquilo que pode se configurar uma nova ordem visual e a descrição do que se pode chamar da linguagem do vídeo, tal como um traço ou sintoma da contemporaneidade. Os resultados do estudo comparativo da plástica audiovisual das duas videoartes em questão apontam, para alguns fatores, como para o fato de que ambos têm em comum a presença do corpo humano do artista-enunciador como sujeito actante do enunciado com a sua força motriz na realização do ritual que compõe parte da obra/texto, mas, são distintos quanto ao resultado final do registro desta *performance*.

Em Desenho-corpo (2002) o enunciado videográfico é um registro da *performance* com nenhuma ou pouquíssima interferência de recursos pós-filmagens como edição e montagens, mas no vídeo Entre (1999) ocorre o contrário, e somado à *performance* do corpo têm-se o uso de recursos pós-filmagem como filtros de colorização e sobreposição de imagens, entre outros. Essa aproximação considerou, sobretudo, o uso ou não dos recursos plásticos e procedimentos técnicos que vão além dos enquadramentos e organização dos planos da câmera ou registros do corpo em ação e exploram a manipulação dos recursos do dispositivo maquínico para produção de efeitos de sentido que a imagem eletrônica e a linguagem audiovisual permitem realizar.

Na sequência, observou-se que Desenho-corpo, embora apresente enquadramentos de bra-

ços e pernas, acaba se fixando no umbigo e nos seios do corpo feminino, simulacros do corpo vivo, fontes do nascimento e da nutrição da vida, ao passo que no vídeo *Entre o corpo* é figurativizado por meio de diferentes partes desde o rosto, pernas, pés até braços e nádegas, sem exclusividade para esta aquela parte do corpo. Embora, fique claro que o foco é para os órgãos de acesso ao corpo, nota-se que estão presentes no quadro videográfico partes do corpo como couro cabeludo até pintas e machas da pele e detalhes de dedos para simular o corpo mediado. No vídeo *Entre o público* compartilha o adentrar o corpo de fora para dentro, e reitera o todo pelo “entrar” (interioridade/privado) metafórico das partes do corpo. Ao passo que, em *Desenho-corpo* o traço semântico da exterioridade (fora) reiterado pelo desenhar do corpo leva a tematização do público, exposto, e confere identidade ao sujeito (enunciador/enunciatário), seja de pertencimento a vida e a sociedade, à individualidade e à coletividade, respectivamente. No vídeo *Entre* é a interioridade (dentro) que reforça o traço semântico do privado, levando o sujeito (enunciador/enunciatário), à sinestesia com o corpo do outro, e em *Desenho-corpo* é a exterioridade que reitera o traço do público, levando o público ao contato com o outro pelo corpo exposto pelo público.

Na comparação dos aspectos da topologia audiovisual, a comparação entre os formantes cromáticos, eidéticos e sonoros uma vez contrapostos apresentaram traços compositivos do enunciador, participados pelo enunciatário na construção compartilhada de sentido. Nos vídeos *Entre* e *Desenho-corpo*, a cor é explorada de diferentes maneiras, seja pelo uso de filtros cromáticos, iluminações artificiais ou recursos pictóricos. No vídeo *Entre* o tom rosado da pele feminina é ampliado por filtros que a tornam mais rosa e aquecem os tons naturais da pele, da mesma forma que esfriam partes do corpo, como as pernas e a vagina, quando passam a compor com cores pastéis e preto e branco. Ao passo que em *Desenho-corpo* esta presença do pictórico na composição cromática do vídeo é escancarada. O tom vermelho da caneta esferográfica tingiu de cor o corpo humano, que por sua vez permanece, durante todo o vídeo, em frente a um fundo listrado de preto em branco. Não são usados filtros cromáticos, mas um foco de luz artificial que destaca o pictórico tanto do vermelho sobre o corpo quanto do preto e branco do fundo.

Nas duas videoartes analisadas confirmou-se um dos objetivos da metodologia de análise operada na mídia audiovisual: descrever como se comportam os elementos da plástica sensível como cor, forma e figura e fundo que juntos na composição, e conforme suas disposições na topo-

logia videográfica, geram diferentes efeitos de sentido que promovem a interação e o sincretismo (OLIVEIRA, 2009) entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo.

Neste contexto, no vídeo *Entre* a composição dialoga com as relações entre figura e fundo por meio de sobreposições, jogos de cor e formas, texturas e efeitos cinéticos entre imagens e sons e em *Desenho-corpo* a relação entre figura e fundo é visivelmente perceptível provocando efeitos de projeção da figura – corpo tecido tingido de vermelho – sobre o fundo – tecido tingido de faixas pretas e brancas. No conjunto das cenas é possível observar efeitos óticos e variações cromáticas e de interpenetração entre figura e fundo gerados pela proximidade de um objeto colorido de vermelho e um objeto listrado de preto e branco. Além das variações óticas que acentuam o vermelho, contrastes cromáticos versus contrastes formais como a verticalidade do fundo versus a circularidade das linhas desenhadas sobre o corpo são perceptíveis.

No que diz respeito aos formantes sonoros a aproximação permitiu realçar a singularidade de cada videoarte analisada. No vídeo *Entre* o sonoro é composto por um complexo jogo de sobreposições de sons, vozes, ruídos e textos poéticos, cuja fragmentação sonora reitera no visual o corpo como representação do indivíduo: social, privado. Em *Desenho-corpo* o som instrumental de um objeto sonoro de sopro – órgão de tubo – tem a música em *looping*, repetida continuamente até o final do vídeo. A continuidade sonora reitera no visual o corpo como representação do coletivo: social, público.

O diálogo estético com outros textos como músicas, imagens, desenhos e pinturas participam da construção de sentido e podem ser referenciadas direta ou indiretamente na enunciação videográfica. A primeira obra a se comentar como intertexto presente no vídeo *Entre* é a pintura “A origem do Mundo” (1866) de Gustav Coubert (1819-1877). Em ambas as obras o enunciário é convidado a entrar pelo centro do quadro tanto no pictórico quanto no videográfico, que tem estampado na topologia do espaço a forma de acesso ao corpo feminino, figurativizado pelo órgão sexual. O cromatismo dos tons da pele e da carne, os pelos pubianos e a forma ovalada da vagina podem ser sentidos pelo enunciário quando este interage tatilmente, através da percepção do corpo que se exhibe de frente.

Na atualidade, destaca-se a intertextualidade do vídeo *Entre* por meio de diálogos com a obra “Vulvas Metálicas” (1998) de Franklin Cassaro, e “A origem do terceiro mundo” (2010) do

artista Henrique de Oliveira. Franklin Cassaro (1962), em sua Coleção de Vulvas metálicas, compõe de 180 peças de alumínio e metal, feitas com tampas de latinhas, potes e painéis, que com um gesto sintético e uma única operação de dobrar o material dá forma ao órgão sexual feminino. Estas pequenas esculturas, expostas juntas e ao mesmo tempo, exercem um fascínio que atrai o enunciário pela forma acolhedora do órgão figurativizado em vários recipientes ovalados. Cabe notar, que o gesto do artista perverte totalmente a função original das tampas que é fechar e vedar invólucros, mas na coleção de Cassaro estas tampinhas são formas receptivas e abertas que se traduzem em caminhos, trajetos que levam ao adentrar dos corpos, e assim, como no vídeo *Entre* (1999), oferecem inúmeras possibilidades de se alcançar o desejo e o prazer.

Por sua vez, o artista Henrique Oliveira (1973) apresentou em 2010, na 29ª. Bienal de São Paulo, uma obra que dialoga diretamente com o vídeo *Entre* (1999), embora se trate de uma instalação, que ocupa uma espacialidade tridimensional e tenha uma materialidade totalmente distinta, mas a temática se relaciona com a origem do mundo, com o nascimento e a sexualidade, como o título indica: *A Origem do Terceiro Mundo* (2010). A instalação feita com madeira de tapumes de construções civis, recolhidas pelo artista nas ruas, trata do cotidiano das grandes cidades e da vida nas periferias, do espaço urbano relacionado aos países do denominado terceiro mundo. Se por um lado esta obra dialoga com aspectos políticos e culturais do corpo e do nascimento, por outro dialoga com o adentrar o corpo feminino, na medida em que a instalação é uma grande caverna de madeira, uma vagina gigante, dentro da qual se pode penetrar e caminhar pelos canais que figurativizam um útero feminino. Visto por dentro, este corpo feminino, que nutre a vida, se relaciona com os corpos do vídeo *Entre*, com as Vulvas Metálicas e com a *Origem da Vida* de Coubert, que exibem o acesso ao portal que leva ao corpo interior.

Para dialogar com a obra *Desenho-corpo* (2002) de Lia Chaia buscou-se referências que se alimentam da ancestralidade de povos e raças humanas que reiteram hábitos culturais, como desenhar, pintar e adornar o corpo para rituais oferecidos às atividades cotidianas e religiosas. Sabe-se que tais rituais imprimem no corpo preparações e transformações que visam atender às divindades que coordenam as atividades naturais como a chuva, a colheita, a caça, e ritos de passagem, que festejam a vida, o nascimento ou a morte, ou ainda, como os rituais realizados com adolescentes que irão se tornar adultos, um renascimento para a vida adulta, e assim por diante. Estas práticas

realizadas ainda hoje por autóctones, aborígenes, indígenas e povos nativos de diferentes raças se sustentam por meio de tradições culturais que se remetem às comunidades existentes antes da constituição das grandes civilizações tecnológicas como as da vida urbana contemporânea, e persistem na continuidade de seus rituais tendo como uma das forças presentes, a pintura corporal. Como se observam nas fotografias de pintura corporal das tribos *Assurini e Kadiwéu* e as fotografias de Claudia Andujar que flagram diferentes rituais de adornos corporais, por meio da introdução de objetos, tatuagens e pinturas repletas de simbolismos que preparam os corpos para as práticas culturais indígenas. Na esteira da arte contemporânea se encontram os trabalhos conceituais de Marcela Tiboni (1982) no qual o corpo é a materialidade da arte, para muito além do conceito de suporte. Nas obras “Corpo traçado” (2006) e “Estudo para desenho de corpo feminino” (2006), Tiboni registra o seu corpo desenhado em fotografias, mas a obra é o próprio corpo coberto de tais desenhos.

Num salto diacrônico procurou-se um diálogo com os desenhos anatômicos de Leonardo da Vinci onde se encontrou ilustrações científicas utilizadas na medicina, que figurativizam o corpo humano visando uma relação direta com o corpo real. A comparação se deve à interpretação das linhas avermelhadas, circulares e em tramas, sobre a pele do corpo feminino em *Desenho-corpo* de Lia Chaia, como a exposição anatômica de corrente sanguínea, desenhada em detalhes e realisticamente por artistas desenhistas no passado e por estampas ilustrativas no campo da medicina no presente. Daí as relações intertextuais entre os desenhos anatômicos de Leonardo Da Vinci, o sistema sanguíneo humano figurativizado por este desenho-esquema do tecido muscular humano e os corpos polimerizados do Dr. Roy Glover, professor de anatomia e biologia celular da Universidade de Michigan, que combinam arte e ciência para dar visibilidade ao corpo interior, por dentro como as veias do sistema circulatório vistas na Exposição “Corpo Humano Real e Fascinante” (2007).

Em suma, nas videoartes analisadas o corpo é a representação de posições socioculturais vivenciadas entre o corpo público e político, vigiado e censurado, como no prazer sexual tematizado no vídeo *Entre* (1999), e também, pulsão de vida, corpo privado e social, que amplia o sensório e o imaginário, e se reitera na corrente sanguínea e no desenho do umbigo, representados em *Desenho-corpo* (2002).

Pelo resultado das análises empreendidas considera-se que os vídeos estudados atingem suas proposições ético-estéticas como simulacros de corpos públicos e corpos privados, ao mesmo tem-

po em que buscam refletir sobre a nova ordem cultural presente na mediação tecnológica. Estes vídeos reiteram a função da estética audiovisual no cotidiano da vida humana e atuam na modulação de padrões estéticos, regidos por comportamentos sociais e coletivos.

A pesquisa defende o estudo da plástica e do sincretismo audiovisual, e das relações intertextuais tecidas entre o vídeo e outras produções da arte contemporânea como fotografias, cinema e pinturas, como um dos instrumentos metodológicos para a contextualização de aspectos históricos e estéticos da videoarte brasileira na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, C. J. M. **O que é vídeo**. São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. **Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACHADO, A.; MELLO, C. **O corpo: entre o público e o privado**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. Universidade de São Paulo. Paço das Artes, 2004.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, A. C. de. (org.). **Linguagens e comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

RIBEIRO, R. S. **Regimes de visibilidade do corpo fragmentado e construção de sentido e interação na videoarte brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica – PUC, São Paulo, 2012.

IMAGENS



Figura 01. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 02. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 03. 1999. Nina Galanternick. Frame do vídeo Entre. Vídeo 06'. Colorido. Coleção da Artista. Detalhe de partes do corpo que mediam os acessos ao corpo. O corpo público se torna corpo privado.



Figura 04. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.



Figura 05. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.



Figura 06. 2002. Lia Chaia. Frame do vídeo Desenho-corpo. Vídeo 51'. VHS. NTSC. Acervo Galeria Vermelho. Detalhe da caneta que desenha o corpo e media a passagem do corpo privado que se torna corpo público.

LEONILSON – ARQUIVO COMO OBRA

Renata Perim A. Lopes¹

Páginas de caderno, agendas, diários, cartão postal, cartas, lonas, tela e tecidos podem transitar como suporte na materialização da obra de José Leonilson (1957-1993). De fato, sem estabelecer hierarquia ou distinção, o processo de sua obra legitimava o relato de seus sentimentos. Sobre essa forma de expressão e, ao mesmo tempo, sobre essa dedicação e cuidado com os suportes para a arte, o artista diz, em entrevista à TV Metrópolis (1993):

[...] as ideias ficam na minha cabeça, um dia eu vejo uma ideia que é uma frase, outro dia eu vejo uma imagem que é importante para mim e isso tudo eu vou guardando dentro de mim. Aí tem uma hora que isso tudo exige uma materialização, essa hora é que acontece o trabalho então é essa hora que me vem na ideia a figura, me vem na ideia uma quase combinação de cores que eu vou usar no fundo *e me vem a ideia também de utilizar como mídia ou papel, ou tecido, para o bordado com a linha, ou pintura, mas pra mim é tudo a mesma coisa.* (LEONILSON, 1993, TV Metrópolis, grifo nosso).

Esse impulso gerador inerente a Leonilson reflete o artista autobiográfico, que fala de si tanto em cadernos de anotações – no ato discursivo da escrita – como em obras elaboradas em outras experimentações.

A subjetividade foi o dado principal na produção de Leonilson e o desejo de expressar questões particulares pode ser visto tanto em suas obras mais refinadas quanto em seu material de experimentação, como agendas, cadernos e diários.

Grande parte desse material, que constitui o arquivo pessoal de Leonilson, foi exposta na mostra do artista *Sob o Peso dos Meus Amores* (Itaú Cultural, São Paulo – 2011).

É importante observar que nessa mostra – como em quase todas as exposições individuais do artista² – o arquivo de Leonilson foi apresentado para o público de forma generosa, ocupando um terço da exposição e gerando um espaço processador de sentidos.

1 Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal do Espírito Santo. Mestranda. Bolsista CAPES.

2 Em 1992, em uma entrevista à curadora Lisette Lagnado, Leonilson conta suas ideias sobre uma exposição, no Museu de Arte Contemporânea, onde pretendia colocar uma mesa coberta por um tecido transparente com seus objetos pessoais: “É uma mesa com poesia”. (LEONILSON. In: *São tantas as verdades*, 1998: 132).

Em seus cadernos percebe-se que grande parte dos símbolos usados foram antes desenhados repetidamente em cantos de páginas, como elemento principal de raciocínio. O símbolo do infinito, escadas, pontes, vulcão e mundo, para citar alguns, aparecem depois em obras como “Moedas de artista, dias contados” (1985, pastel sobre papel), “Os homens com suas próprias atenções” (1989, nanquim e aquarela sobre papel), “Da qualidade de ser forte” (1991, nanquim sobre papel) e “Sobre o peso dos meus amores” (1990, nanquim e aquarela sobre papel).

Nota-se que muito da escrita foi feita em cadernos que datam do início da década de 1980, quando Leonilson parecia se expressar com maior intensidade em suas anotações, rascunhos e desenhos em páginas de cadernos. O uso da palavra desenhada, pintada ou bordada se intensifica depois de 1989. Na fala do artista, “[...] eu escrevo nas telas. Não é muito diferente de quando eu escrevia nos cadernos porque pra mim as ideias são muito paralelas, uma tela não é diferente de uma manhã” (LEONILSON, 1993, TV Metrópolis). Portanto é possível compreender que o artista via no fazer a principal experiência.

Maria Esther Maciel, em seu ensaio *O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson*, observa o explícito interesse do artista na palavra escrita. Ela destaca as listas, encontradas em anotações e desenhos, como uma forma embrionária de texto. É possível encontrar nos cadernos do artista vários tipos de listas. Em algumas, Leonilson se empenhava em encontrar a mesma sonoridade; em outras, o artista parecia se importar com elementos que depois fariam parte de várias obras, como ponte, vulcão, prédio, globo, mapa, dinheiro, montanha, pedra, rio, cachoeira, represa, torre, porto, farol e avião. Segundo Maciel, essa modalidade de escrita – as listas – se aproxima do que se pode entender como dedicatórias e, mais requintadamente, de um poema, o que de fato pode ser visto em muitas páginas de caderno do artista.

Sobre os escritos em diferentes suportes, como folha de papel, tecidos ou lonas, ela diz:

[...] Mas enquanto nos cadernos, agendas e papéis avulsos, esses escritos têm uma autonomia como textos no espaço dos construtos artísticos, por outro lado, eles se tornam indissociáveis das imagens a que se vinculam, configurando-se como textos predominantemente visuais. (MACIEL, 2011: 33)

Em algumas obras do artista, os títulos fazem parte estrutural da pintura, do desenho e do bordado. Revelam a continuidade da imagem e estabelecem uma troca em que a palavra potencia-

liza a imagem e vice-versa. Percebe-se a mesma relação nos cadernos, cujos desenhos aparecem para completar o sentido do que é escrito.

Outro recurso instigante foi a constante observação nas cidades que Leonilson visitou. Nessas viagens ele escrevia sobre as pessoas que conheceu, as exposições que frequentou e os sonhos que teve. Nas anotações em cadernos, ele mantinha a espontaneidade e a liberdade de desmanchar, errar, escrever por cima, pintar, colorir. Afinal, essa é a especificidade do rascunho, de um caderno de anotações, de um diário. E como Maciel aponta, refletindo o pensamento de Roland Barthes, em *A preparação do romance*, tratar-se-ia de “etapa preliminar em que as notas, os rabiscos e esboços funcionam como começos sempre provisórios [...] mas que se basta como experiência” (MACIEL, 2011: 33).

De fato, algumas ideias rabiscadas em cadernos, ou seja, alguns rascunhos de desenhos, nunca chegaram a se constituir como obra. Tais trabalhos, que se encontram na intimidade de um diário, parecem, muitas vezes, ter se encerrado como experiência para o artista. Observa-se que alguns desenhos ganham títulos, são detalhados e bem acabados, e os escritos que muitas vezes acompanham esses trabalhos demonstram que a ideia foi pensada mais para as páginas de caderno que para telas ou lonas. Não seria a obra acabada do artista apenas rastro de seu esboço? Certamente, em alguns trabalhos de Leonilson encontram-se a profundidade do testemunho de um diário e a fluidez e espontaneidade de um rascunho.

Essa sua relação com o diário – ou mesmo a preocupação em fazer da sua obra um registro íntimo – aproxima-o do artista moderno Paul Klee. Verifica-se no artista suíço uma experiência que dialoga com o desenvolvimento da poética de Leonilson. Argan observa que “a obra de Klee é uma espécie de diário de sua própria vida interior e profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou emotivo [...]” (ARGAN, 1992: 323). Uma leitura possível é que Leonilson escolheu o caminho do “tornar-se real” de Klee. Ou seja, empreendeu um esforço maior em materializar o sentimento, de modo que todas as técnicas ao alcance do artista seriam escolhidas a partir da maior eficiência na apresentação de suas questões particulares. E o que é a obra de Leonilson, senão um diário, uma autobiografia, uma representação da própria imagem? Nesse sentido, é possível perceber a informalidade com que Leonilson tratava suas lonas na década de 1980 e o zelo que empreendia nas páginas de cadernos de anotações, fazendo emergir a pureza de seus sentimentos mais

íntimos. E já que tudo estava disponível para falar de verdades (paixão, frustração, crença), por que não analisar toda a variedade de suporte escolhido, incluindo os cadernos, como constituinte de sua produção artística? Para Leonilson, importava ir além do que determina a técnica, tanto na pintura como nos desenhos ou nos bordados.

Cabe notar as especificidades de cada mídia. Sabe-se o quanto um diário pode guardar informações de caráter íntimo. Os diários guardam gestos espontâneos do artista e, no caso de Leonilson, esses gestos parecem ter sido suficientes para o que ele queria dizer. Ou seja, já havia nos desenhos dos cadernos uma forma desenvolvida, mesmo que desprovida de suporte para o espectador. Nas palavras de Salles, “forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência” (SALLES, 2004: 74). Portanto, pode-se compreender o empenho do artista nos desenhos das páginas de caderno. E refletindo igualmente sobre as anotações de Paul Klee, Salles afirma:

Sentimos esse apego em uma anotação do diário de Paul Klee (1990), na qual afirma que, a certa altura, o que tinha de mais pessoal eram suas linhas. A forma não é, portanto, uma mera concretização de uma obra já pensada, mas a força viva ligada ao artista (SALLES, 2004: 75)

A intensidade emotiva e o empenho nos desenhos dos cadernos de anotações do artista datam de 1981 a 1983 e demonstram como Leonilson se expressaria em sua produção artística no período posterior. É possível analisar tanto os temas recorrentes, como sua autobiografia, quanto o gesto do desenho de contorno simples e a tipologia de sua escrita. Seja na pintura, seja nas ilustrações para o jornal *Folha de São Paulo*,³ o gesto do seu traço parece ter o compromisso de transmitir a verdade.

Os temas do desejo, do romantismo e da sua condição homoerótica são recorrentes. Não só em sua obra – produzida para espectador – mas também em seus cadernos e agendas, encontram-se registros de um homem apaixonado que busca no outro, na figura que muitas vezes se apresenta distante (do outro lado da ponte), a realização do encontro.

Nota-se na pintura “Jogos perigosos” (1990, acrílica sobre tela – figura 1) a imagem de duas figuras masculinas, uma de cada lado, separadas pelos traços de uma ponte, e junto a essa imagem, uma escrita: “Esses jogos perigosos não são guerra nem estão no mar ou no espaço, mas por detrás de óculos e um par de jeans”. As imagens de traços simples de figuras em pares, assim como a

³ No período de março de 1991 a 14 de maio de 1993, Leonilson faz ilustrações para uma coluna de comportamento do jornal *Folha de São Paulo*, da jornalista Barbara Gancia.

ponte que atravessa o rio e o movimento das águas com traços interrompidos, são vistas em várias outras obras.⁴ É possível traçar uma relação entre essa pintura e um desenho com data de 1988-89 (figura 2), no qual Leonilson desenha duas pessoas, uma representada somente pela cabeça, e a outra, de corpo inteiro, aparecendo como se saísse do pensamento da primeira. O desenho em traço simples e contínuo é marcado pela fluidez do corpo sinuoso de uma das figuras e pelo símbolo do infinito que aparece na parte de trás de ambas.

Nota-se que no esboço de caderno as duas figuras não estão distantes, mas unidas pelo pensamento, inexistindo a ponte que as liga ou afasta. Por trás do desenho vê-se o símbolo do infinito que, além de forma constitutiva da poética de Leonilson, presente em outros trabalhos, representa o fluxo de seus pensamentos com traços, compondo um leito de rio, com fluxo de água. A inscrição no caderno, à guisa de título de obra, “Rapaz com pensamento longe”, parece nomear o desenho, e a economia de palavras no caderno já diz também de um tempo em que o artista parecia elaborar nas telas as inscrições antes feitas somente nos diários e agendas. Importa notar as datas entre as obras. O desenho de 1988/89 e a pintura de 1990 podem narrar uma história, observando-se que a separação dos dois corpos na pintura sugere um rompimento ou, como o texto insinua, um jogo perigoso com alguém que está longe e se esconde por trás de óculos e um par de *jeans*.

Outras obras que datam do mesmo ano da pintura “Jogos perigosos” e são colocadas na sequência desse “jogo” são duas frases bordadas mecanicamente sobre tecido: *You’ve brought the shark to my heart* e *Don’t be sweet Use violence with me* (figura 3).⁵

Importa notar uma característica incomum, sabendo-se que o artista nutriu certa predileção pelo trabalho manual. As frases bordadas mecanicamente constituem dois dos poucos bordados que não foram feitos manualmente e podem ser entendidas como mais um processo cuja formalidade conceitual se materializa como obra. O bordado mecânico sem a espontaneidade da linha torta – característica dos outros bordados – revela a intenção da informação textual, com a essência da palavra.

As frases “Você trouxe o tubarão ao meu coração” e “Não seja doce Use violência comigo” são paradoxais em relação ao material: na pureza de um tecido alvo, leve e dobrado, o branco imaculado do tecido é agredido pela força das palavras bordadas “*shark*” e “*violence*”.

4 “Dois amigos”, 1987 – tinta acrílica sobre tela; “O grande rio”, 1990 – tinta preta sobre papel; “Mar do Japão”, 1990 – tinta acrílica sobre tela, para citar algumas.

5 Os panos bordados de Leonilson são analisados com maior intensidade na dissertação *Leonilson: poética InSitu*, que será apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Neste momento, pretende-se citar os objetos de pano do artista como um dos suportes escolhidos para empreender sua subjetividade, limitando o detalhamento dessa poética ao assunto proposto.

Leonilson opta por encomendar um bordado mecânico com frases de sua autoria num corte de tecido. Um objeto, portanto, em que o texto serve ao suporte e este, por sua vez, revela a amplitude da frase. Nesses dois trabalhos o artista estabelece a plenitude entre o que é dito e suas escolhas de materiais e técnicas.

Pela escrita bordada, Leonilson expressa-se ambígua e ironicamente, num recurso que fará parte de sua poética, com mais intensidade, a partir de 1990. A atitude de Leonilson em se expressar em diferentes línguas acontece pela sonoridade das palavras. Observam-se as palavras “*shark*” e “*heart*” num trabalho, e “*sweet*” e “*violence*” no outro. Palavras de sentidos opostos unem-se na expressão para confirmar o sentido de ambiguidade exposto no percurso da obra. Tal recurso pode ser encontrado em muitos objetos de pano bordados e costurados, principalmente entre 1991 e 1993, ano da morte do artista, em decorrência da Aids.

A influência do artista no ato de bordar guarda referências da obra de Arthur Bispo do Rosário⁶ e da exposição *Shaker Design*,⁷ que ele visitou, em passagem por Nova York. É verdade que o recurso ao bordado em seus trabalhos pode ser relacionado também à mãe do artista, que bordava diariamente. Mas Leonilson vai além das referências formais nas quais o ato de bordar se insere e cabe notar que o bordado, não sendo pintura nem anotação, era uma técnica que dava ao artista a espontaneidade de um rascunho e possibilitava-lhe expressar seu íntimo. Sobre esse fazer manual, Leonilson, em entrevista a Lisette Lagnado, diz: “É porque o negócio da mão é o prazer de dar o ponto, de errar, de cortar e de voltar de novo. Se você reparar tem um ponto para as letras... um ponto grande e um ponto pequeno” (LAGNADO, 1998: 86).

Leonilson parecia ver no ato de bordar um processo no qual a experiência e o aprendizado no fazer eram mais importantes que a obra em si.

Ao analisar todos os suportes de Leonilson, entende-se que o artista via no processo de produção e na obra acabada expressões de uma arte que não abarca hierarquias. Portanto, em cada exposição do artista, suas coleções, diários, cartas e agendas são inseridos num espaço expositivo no qual obra e arquivo se juntam para mostrar um artista que possui, no processo de criação, sua poética, seu fazer criativo. Encontra-se aqui uma relação com as características de um coleciona-

6 Em 1982, o crítico de arte Frederico Moraes organiza a exposição *À Margem da Vida*, no MAM/RJ, da qual Bispo participa e que foi muito admirada por vários artistas da geração de Leonilson.

7 No Whitney American Museum, em Nova York, Leonilson visita a exposição de *design* sobre os Shakers.

dor. Walter Benjamin, em “Desempacotando minha biblioteca”, aponta para o olhar do colecionador para as coisas, que não põe em destaque seu valor funcional ou de origem, “mas as estuda e as ama como palco, como cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1987: 228).

Se os suportes escolhidos pelo artista cearense constituem uma forma de dar continuidade a um pensamento, ideia ou sentimento, compreende-se que sua vida é também suporte, meio de criação. O artista diz: “Meus trabalhos também me ajudam, são um caderno de anotações, um diário. Acho que sou uma pessoa de vários lados por causa de minha curiosidade” (LAGNADO, 1998: 128). Foram desenhos, pinturas e objetos bordados que aperfeiçoaram a vida do artista e foi a vida de José Leonilson que converteu páginas de caderno, lonas, telas e tecidos em uma obra que, por meio de questões particulares, dialoga com temas universais.

BIBLIOGRAFIA:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 2).

CASSUNDÉ, Bitu. Sobre o vulcão. In: *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas de Günther Regel. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, SESI, 1995.

LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

MACIEL, Maria Esther. O inventário dos dias: notas sobre a poética de Leonilson. In: *Leonilson: sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004. 168 p.

———. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008. 140 p.

IMAGENS



Figura 1: “Jogos perigosos”, 1990, acrílica sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção particular, São Paulo.

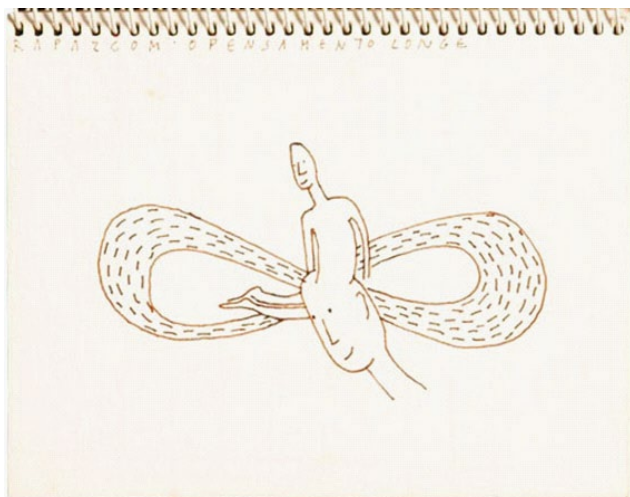


Figura 2: Caderno de desenho e anotações, 1988/89, técnica variável. Coleção Família Bezerra Dias

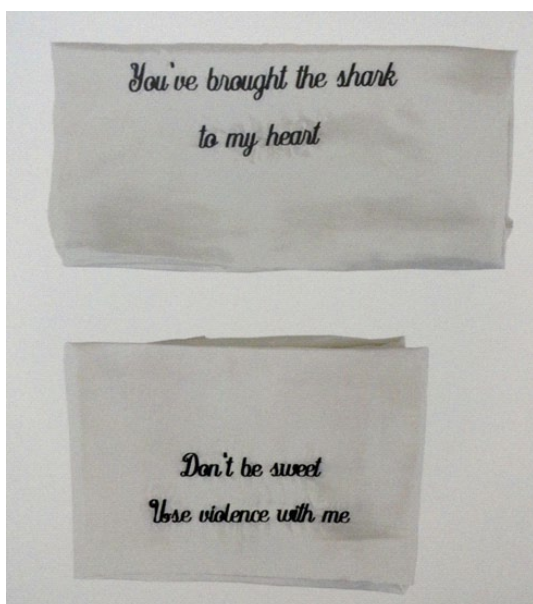


Figura 3: “You’ve brought the shark to my heart”, 1991, bordado mecânico sobre tecido, 94 x 100 cm. Coleção Família Bezerra Dias. “Don’t be sweet Use violence with me”, 1991, bordado mecânico sobre tecido. Coleção Família Bezerra Dias.

MARABÁ E O ÚLTIMO TAMOIO NA EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES DE 1884: CRÍTICA E RECEPÇÃO DA OBRA DE RODOLFO AMOEDO

Richard Santiago Costa¹

Inaugurada no dia 23 de agosto de 1884, sábado, a 26ª Exposição Geral de Belas Artes voltava ao calendário dos eventos artísticos que, a despeito da quantidade irrisória que perfaziam em nosso país, constituíam um dos raros momentos em que se praticava o debate das artes plásticas entre nós. Após um hiato de cinco anos, foi com entusiasmo e avidez que os jornais e revistas da corte receberam os “mais aureolados artistas nacionais ou estrangeiros” que entre nós residiam. (*Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, 24/08/1884:1). Havia por volta de 63 expositores e mais de 440 obras de arte, portanto, uma exposição de relativa grandiosidade. Publicou-se, de maneira inédita, um catálogo ilustrado pelos próprios artistas contendo algumas das obras presentes na mostra por iniciativa de L. de Wilde, um dos primeiros galeristas entre nós, e com tiragem limitada. Seguindo o modelo dos *salons* parisienses, pela primeira vez era cobrado ingresso para apreciação da mostra, um preço módico que foi entendido como de nobre validade pelos meios de comunicação: pretendia-se, com o dinheiro arrecadado, adquirir obras de arte para que fizessem parte do acervo da Academia Imperial de Belas Artes e propiciassem, assim, subsídios para a formação de nossos artistas. Partem das páginas do *Jornal do Commercio*², mais precisamente da coluna *Microcosmo* de Carlos de Laet³, as apreciações mais irônicas a este respeito:

(...) a presente exposição não é de todo gratuita, mas quase que o é, pois por um níquel grande, preço de um bonde ou de uma empadinha, pode-se nos domingos conquistar o direito à entrada. À quinta-feira entrarão por mil réis os especialistas, os amadores que fazem óculo da mão e puxam o beijo murmurando termos de oficina. De todas essas migalhas far-se-á um bolo para a compra de alguns bons trabalhos e assim animar a desfalecida coragem de nossos artistas. (*Jornal do Commercio*, ano 63, n. 231, 24/08/1884)

1 Mestrando do programa de pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 O *Jornal do Commercio* foi fundado em 1827, no Rio de Janeiro, pelo francês Pierre Plancher, destacado mestre das artes gráficas francesas. Ativo até os dias de hoje, o jornal se tornou o mais antigo da América Latina, com circulação ininterrupta. Seu foco inicial era a economia, mas consagrou em suas páginas os mais diversos temas como a política, a sociedade e as artes. Grandes intelectuais colaboraram para sua fama como Carlos de Laet, José de Alencar, Joaquim Nabuco, José Veríssimo, Araripe Júnior, entre outros. Até mesmo d. Pedro II assinava editoriais com pseudônimos no jornal.

3 Carlos de Laet (1847-1927) foi influente jornalista e poeta brasileiro. Monarquista convicto, posteriormente mostrou-se um ferrenho opositor da iconoclastia da Semana de 22.

A despeito do tom jocoso do folhetim, o mesmo acreditava na qualidade da mostra e nos efeitos positivos que ela teria sobre as artes nacionais. Já a *Gazeta de Notícias*⁴, que concordava em grande parte com as considerações positivas do *Jornal do Commercio*, ressaltava que o sistema de entradas pagas visava a compensar a escassez de recursos da Academia e servia como estímulo a nossos artistas. O veículo também chamava atenção para os minguados recursos financeiros e o parco apoio oficial àqueles. Com relação às “quintas-feiras de mil réis”, a *Gazeta* destacava a intenção de se reservar um dia para a alta sociedade, um dia em que se fariam “as críticas das críticas”.

A *Revista Ilustrada*⁵ de Ângelo Agostini evidenciava a importância do certame que, “ao contrário de todas as exposições que a Academia nos tem dado” (*Revista Ilustrada*, v.388, 23/08/1884:7) seria interessantíssima. A presença ilustre da família imperial foi acompanhada de perto pela *Gazeta*: d. Pedro II, que inaugurara a exposição pontualmente às onze horas da manhã, percorreu-a em duas horas. Lulu Sênior, pseudônimo de Ferreira de Araújo, um dos proprietários do jornal e crítico que assinava as colunas contendo as apreciações às obras com as iniciais “L.S.”, não tardaria a repreender a postura acanhada das elites ilustradas da corte, a quem ele apelidara de *high-life*, por não comparecerem ao dia reservado para elas, preferindo “ficar em casa ou andar pela Rua do Ouvidor” a prestigiar a exposição. Na edição do dia 17 de outubro, por exemplo, após alguns dias sem publicar as colunas, Lulu Sênior ironiza ao se justificar: “tive de fazer durante algum tempo o que faz o *high-life* sempre: não ir à Academia.” (*Gazeta de Notícias*, n.291, 17/10/1884).

Desse modo, entre artistas como Pedro Américo, Victor Meirelles, Almeida Júnior, Belmiro de Almeida, Grimm, José Maria de Medeiros e Rodolfo Bernardelli, interessa-nos analisar a recepção que obtiveram as obras enviadas pelo pintor Rodolfo Amoedo, em especial as pinturas *Marabá* (1882) [Imagem 1] e *O último Tamoio* (1883) [Imagem 2]. Lembremos, pois, que Amoedo, neste momento, era pensionista da AIBA desde 1879, dando continuidade em Paris aos seus estudos de belas artes iniciados no Rio de Janeiro. Por esse motivo, algumas obras do pintor, a saber, *A parti-*

4 A *Gazeta de Notícias* inicia suas atividades em 1875, fazendo frente à ampla aceitação e circulação de seu principal concorrente, o *Jornal do Commercio*. Fundada pelos editores Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes. A ideia era ser mais do que um “folhetim de romances”, abordando assuntos da atualidade, além das artes. “A grande revolução gerada pela inauguração da *Gazeta de Notícias* foi fruto do seu estilo ‘barato, popular, liberal, vendido a quarenta réis o exemplar’ (SODRÉ, 1966, p. 257), que se contrapunha e concorria com o único jornal consolidado da época, o *Jornal do Commercio*.” (ASPERTI, 2006: 47)

5 Fundada no Rio de Janeiro em 1876 pelo ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, a *Revista Ilustrada* agregou, de maneira fortuita, sátira e informação com uma linguagem relativamente acessível ao público e, principalmente, assentada em suas famosas ilustrações. De caráter eminentemente anti-monárquico, a *Revista* militava junto à causa abolicionista, tendo um papel decisivo nos rumos políticos do país na transição do Império para a República, sempre com críticas mordazes aos políticos da monarquia e, principalmente, ao imperador d. Pedro II.

da de Jacó (1884, que participara do *Salon* daquele mesmo ano) e *Estudo de Mulher* (1884), não se encontravam na exposição desde sua abertura, sendo noticiada pela *Gazeta* a chegada dos dois “excelentes trabalhos” dias depois. Amoedo participou com pelo menos dez obras, visto que há um confronto de informações a esse respeito entre o *Jornal do Commercio*, que alude a dez, e a *Revista Ilustrada*, que menciona quatorze. Assim, entre as telas expostas encontravam-se as já citadas *Marabá*, *O último Tamoio*, *A partida de Jacó*, *Estudo de Mulher*, *Tronco de Mulher*, *Meia figura*, *Amuada*, entre outras. Já haviam participado, com certo reconhecimento, do *Salon* de Paris, *Marabá*, *O último Tamoio* e *A partida de Jacó*, por isso o entusiasmo dos críticos com a presença de tais obras na mostra. Passemos, então, às apreciações de que foram dignas algumas dessas pinturas.

Sobre *A partida de Jacó*⁶, Lulu Sênior considera que tal tela solidificava a reputação de Amoedo, visto que a figura de Jacó era “magnífica e bem desenhada”. Quanto a *Estudo de Mulher*, chama a atenção a figura esplêndida, de tez excepcionalmente lisa e rosada, sem rugas ou sombras, reflexos de um “artista que já tem a mão segura”. Com igual entusiasmo Guanabarro aborda tais pinturas, exaltando a excelência e o trabalho excepcional do jovem pintor. Contudo, o foco primordial das críticas recaiam fundamentalmente em *Marabá* e *O último Tamoio*.

A respeito de *Marabá*, Lulu Sênior teceria críticas favoráveis: para ele, a índia seria um “bonito tipo” que ratificava a aptidão de Amoedo para os nus. A indígena de faces largas, ancas sólidas e a cor de jambo característica da raça, possuía o olhar vago “da desfavorecida da sorte”: “Há naquele quadro uma nota de poesia selvagem que encanta” (*Gazeta de Notícias*, n.248, 04/09/1884). Mesma sorte não haveria de ter diante da pena de Oscar Guanabarro, cronista e crítico responsável pelas apreciações artísticas do *Jornal do Commercio*. Guanabarro não poupa censuras ao colorido da pintura, visto que não condiria com o tipo mestiço que a retratada representaria. Além disso, incomoda-lhe as imprecisões anatômicas dos membros inferiores de *Marabá*, que poderiam ser frutos do uso de duas modelos diferentes para a mesma figura. São as palavras mordazes do crítico que concluem sua avaliação sobre a mestiça:

A tradição diz-nos que os indígenas não se casavam com as *marabás*; se a cópia do natural fosse de uma autêntica, de uma verdadeira representante do tipo, poderíamos concluir que a repugnância desses selvagens era devida às formas desproporcionadas daquela gente e à enfermidade, não menos deformante, da anquilose, sendo certo que nesta pobre mestiça o joelho tem o volume de uma bala de artilharia de calibre 68. (*Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

6 O poema “Marabá” foi publicado em *Últimos Cantos*, de 1851. Neste mesmo volume encontram-se outras obras emblemáticas da poesia indianista romântica como “I-Juca Pirama” e “Canção do Tamoio”.

Já as considerações de Ângelo Agostini na *Revista Ilustrada* a respeito de *Marabá* simplesmente não existem. A justificativa para a ausência de uma apreciação mais apurada da obra ficaria por conta da “falta de espaço”, segundo ele. No entanto, como veremos posteriormente, Agostini foi um grande entusiasta da obra de Amoedo, e a ausência de uma avaliação sobre essa obra pode significar o pouco impacto que a mesma teve sobre ele. Com efeito, ela recebera críticas por não estar de acordo com sua matriz literária: o poema *Marabá*, de Gonçalves Dias⁷. Na ode do poeta, Marabá encontra-se sozinha em um prado, a chorar e lamentar sua condição mestiça, filha de duas raças que a desprezam. Assim, nem totalmente branca, nem totalmente índia, ela sofre as consequências das discriminações raciais, da ausência de um lugar num mundo estratificado e assentado em tipos raciais. Marabá chora a rejeição dos bravos guerreiros de sua tribo que a repelem, enojados diante de seus olhos azuis como as safiras, de seus loiros cabelos anelados, da alvura de sua pele. Para ser feliz e ser aceita, ela desejaria ter cabelos lisos e pretos, compridos, olhos bem pretos e luzentes. Ora, não é isso o que vemos diante da pintura de Amoedo. Sua Marabá corresponde a um tipo moreno, com cabelos castanhos que só condizem com o anelado a que Dias se refere em seu poema. Nem sequer os olhos de sua mestiça são azuis. Amoedo, assim, confere a si mesmo amplas liberdades artísticas e poéticas para compor sua Marabá. Foi aventado, inclusive, que talvez o artista nem sequer estivesse pensando em compor uma tela com a referida temática indianista, transformando posteriormente um estudo de nu em assunto histórico. No entanto, se levarmos em conta que existe um estudo preliminar para tal obra, enfraquece-se tal suposição: um estudo preliminar pressupõe um pensamento relativamente prolongado de determinado tema por parte do artista. Amoedo, ao realizar duas telas com esta temática, estava construindo a sua versão da mestiça renegada à luz de suas vivências artísticas em Paris e de suas convicções artísticas. Sua Marabá é um tipo contemporâneo, é a apartada da civilização que não resvala unicamente nos prados e campinas do Brasil: ela também é rejeitada pelas elites, pelo governo imperial, por políticas indigenistas contraditórias e exterminadoras. Sua Marabá é vítima das contradições de seu próprio tempo.

Maior impacto causaria seu tamoio. A tela, de grandes dimensões, propiciara um fértil debate sobre suas qualidades artísticas. Lulu Sênior considerava *O último Tamoio* uma tela mais trabalhada e mais hábil do que *Marabá*. No entanto, achava-a menos agradável:

7 *A Confederação dos Tamoios* foi publicada em 1856. Com efeito, o poema de Gonçalves de Magalhães tinha a pretensão de ser a grande epopéia nacional, uma narrativa emblemática do Brasil e de sua bravura, tendo em seu protagonista, o herói indígena Aimberê, a personificação por excelência do “bom selvagem”.

“(…) Amoedo teve de fazer um tipo feio de índio morto, meio inchado, ao lado de um frade que o capuz quer engolir, fazendo frente a uma paisagem triste em que só há uma nota verdadeiramente viva, a onda que se quebra e atirou à praia o corpo do selvagem”. (*Gazeta de Notícias*, n. 248, 04/09/1884)

Oscar Guanabaro inconvencia-se com os erros históricos da tela, pouco fiel a seu referencial literário: o épico *A Confederação dos Tamoios*, do poeta Gonçalves de Magalhães⁸. Ele cita o trecho da epopéia indígena que deu origem à obra de Amoedo para confirmar as incorreções, sendo que a principal delas seria a ausência do corpo de Iguassú, a amada do herói Aimberê:

(...)
Viram nas ondas flutuar dois corpos,
Que o mar na enchente arremessara às praias.
De Aimberê e Iguassú os corpos eram.
Vi-os Anchieta com chorosos olhos;
Para terra os tirou, e nessa praia,
Que ainda depois de mortos abraçavam,
Sepultura lhes deu para sempre unidos! (MAGALHÃES *apud* GUANABARINO, *Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

Outro erro do artista teria sido representar Anchieta como capuchinho, quando na verdade era um jesuíta. Somado a isso, havia ausência de detalhes e acessórios, de modo que Guanabaro assim conclui sua crítica: “Não pode, pois, ser considerado como um quadro histórico, por isso que lhe falta uma das condições essenciais – a verdade”. (*Jornal do Commercio*, 28/08/1884)

A *Revista Ilustrada* mostra-se econômica em suas apreciações acerca de *O último Tamoio*. Uma parte de sua análise encontra-se num dos trechos da crítica geral sobre a exposição, em que se exaltam as qualidades das obras de Amoedo presentes na mostra, dando destaque para a referida tela: “(…) Não gostamos muito do modo como foi executado o frade, nem tão pouco da perna esquerda do índio. Quanto ao mais, nada temos a dizer senão que o Sr. Amoedo surpreendeu-nos deveras, pela maneira brilhante como se saiu de um assunto tão difícil quanto ingrato. Com certeza não esperávamos tanto”. (*Revista Ilustrada*, v. 392, 11/10/1884: 6). O tom satírico de Agostini comparece na legenda que acompanha o desenho [Imagem 3] que ilustra a pintura nas páginas da revista:

8 Para uma análise mais aprofundada das missões indígenas e a atuação dos capuchinhos no Brasil, ver MALHEIROS, 2008.

Frei Octaviano Hudson encontra Aimberê estendido na praia, de perna muito inchada e cor algum tanto *faisandé*. Desconfiado do mau estado de saúde do pobre Aimberê, frei Hudson aproxima sua cabeça da do índio e recita-lhe alguns versos da “Musa do Povo”. Vendo porém que Aimberê nem estremece, nem pestaneja, frei Hudson convence-se de que o infeliz Tamoio está morto e bem morto! (*Revista Ilustrada*, v. 390, 13/09/1884: 4-5)

Octaviano Hudson era um poeta e jornalista republicano, colega de Agostini e afeito das causas dos oprimidos e menos favorecidos. Possuía uma coluna no *Jornal do Commercio* intitulada “A Musa do Povo”, onde, através do tom lírico da poesia, abordava tais assuntos. Dessa maneira, o ilustrador não se furta a fazer troça da veia filantrópica do amigo valendo-se da pintura de Amodeo. Ao mesmo tempo, emergem de tal legenda as críticas nem tão veladas do próprio Agostini a respeito da causa indígena. Ora, é conhecido o tom combativo e militante do ilustrador, grande entusiasta da causa abolicionista, ferrenho opositor da monarquia e de tudo o que a representasse no que havia de mais retrógrado e passadiço: a AIBA e seu pendão acadêmico eram alvos constantes das indisposições de Agostini, descontente com o ensino rígido e engessado das artes que se preconizava na instituição. Para ele, como para vários críticos que expunham suas opiniões nas revistas e jornais da corte, entre eles Guanabary, a Academia seria uma espécie de “braço armado” a pincel a serviço da ideologia monárquica, um reduto de ideias ultrapassadas e sempre reformuladas ao sabor das políticas imperiais e dos interesses de elites espúrias.

É preciso discorrer a respeito das palavras que foram proferidas com relação à *Marabá* e *O último Tamoio*. Temos a impressão de que ambas as pinturas foram englobadas por uma crítica ambígua, por assim dizer. Em outras palavras, apesar do entusiasmo para com o talento de Amodeo, evidente em todos os meios, não houve de fato um entendimento de suas intenções personificadas por essas obras naquele momento específico. Tomemos, por exemplo, as objeções feitas à representação do jesuíta José de Anchieta: há unanimidade na “incorreção” de representá-lo como capuchinho e não como jesuíta. Erro crasso e inaceitável para um artista que pretende realizar uma obra de grande porte e consistência como aquela. No entanto, um dado histórico, neste contexto, relativiza o que poderia ser uma incorreção e abre caminho para uma outra interpretação. No âmbito das reformas pombalinas no século XVIII, encontram-se medidas para secularizar a administração das aldeias indígenas e “otimizar” as relações entre brancos e índios. Assim, após uma série

de descontentamentos dos colonos e da Coroa para com a atuação dos jesuítas na catequização dos indígenas brasileiros, ocorre a expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759. Já no século XIX, com o implemento do chamado Regulamento das Missões, em 1845, há uma espécie de retomada dos modelos missionários do período colonial, agora mais subordinados ao poder laico e sob a tutela não de jesuítas, mas dos monges capuchinhos, também conhecidos como “barbadinhos”. Desse modo, os capuchinhos eram figuras corriqueiras e comuns no cotidiano da corte, andavam pelas ruas do Rio de Janeiro e estavam diretamente ligados à catequese e às missões indígenas, portanto, intimamente associados à causa indígena⁹. Ora, Rodolfo Amoedo, artista de uma nova geração, residindo em Paris e vivenciando a efervescência do ambiente modernista europeu, embebido pelos preceitos da pintura da vida moderna, para parafrasear Baudelaire, não entenderia a representação de um monge capuchinho em lugar de um jesuíta senão como uma nota modernizante em sua pintura, um respirar de novidades, a atualização do épico de Magalhães para os novos tempos. O olhar cosmopolita de Amoedo lançava-se, assim, sobre um dos pilares da poesia indianista romântica para desnudá-la à luz da verdade dos fatos e da vida cotidiana carioca. Se Anchieta, no épico de Magalhães, lamentava a derrota da ação missioneira sobre o corpo de Aimberê no século XVI, na pintura de Amoedo, um capuchinho lamentava a continuação da ação degradante das missões em pleno século XIX.

Pensemos que *Marabá* e *O último Tamoio* são, fundamentalmente, obras emersas dos despojos de uma política indigenista agressiva e atuante, embora vacilante e largamente utilizada como instrumento de domínio do gentio e legitimação do *status quo* social do Brasil imperial. Devemos, antes, nos interrogar sobre os motivos que levaram Amoedo a realizar tais pinturas em plena década de 1880, anos decisivos para a derrocada da monarquia brasileira e de seus projetos político-culturais. Obviamente que eram trabalhos que cumpriam as demandas e obrigações de um pensionista da AIBA, instituição imprescindível para forjar os heróis e heroínas de nossa história, em especial os nobres indígenas que saíam de nossas matas para ganhar as páginas de epopéias, romances e folhetins. Sendo assim, estavam plenamente de acordo com os preceitos da academia e contentaram sobremaneira seus dirigentes. Contudo, há camadas de interpretação nessas obras que não podem ser relativizadas somente pelos deveres acadêmicos.

Recordemos que nesta mesma exposição encontravam-se outras obras de temática indianis-

9

Para uma análise mais aprofundada das missões indígenas e a atuação dos capuchinhos no Brasil, ver MALHEIROS, 2008.

ta: *Iracema* (1884) [Imagem 4], de José Maria de Medeiros; *Exéquias de Atalá* (1878) [Imagem 5], de Augusto Rodrigues Duarte e, principalmente, *Faceira* (1880), de Rodolfo Bernardelli. Sobre esta última, é preciso que se ressalte o sucesso que causa durante a exposição, sendo quase que unanimemente considerada uma das obras mais originais e bem executadas na ocasião. A índia sensual e *coquette* de Bernardelli está plenamente de acordo com as intenções de Amoedo: cumprem os pressupostos de uma renovação na iconografia do tema, trazem notas modernizantes e arrojadas para um indianismo que parecia esgotado àquela altura. No entanto, ao passo que as pinturas de Medeiros e Duarte seguiam os ditames de suas matrizes literárias, respeitando as sagas de José de Alencar e Chateaubriand, exaltando heroínas tipicamente românticas, mortas por ideais nobres e valorosos, e a escultura de Bernardelli era tida como um libelo da escola verista em escultura, o mesmo se tornava difícil de verificar nas obras apresentadas por Amoedo. As “in-correções”, como vimos anteriormente, eram nítidas e propositais. Amoedo colocava-se como um parodiador: da literatura e da realidade indígena brasileira. Seu Aimberê, realisticamente inchado, despe-se da fantasia do herói e, ao contrário da resplandecente moribunda *Moema* (1866) de Meirelles, torna-se excessivamente humano. É sobre esta humanidade que parece não haver consenso e entendimento. Quando Agostini parodia seu amigo, Octaviano Hudson, travestindo-o de Anchietta, encontramos ali uma crítica explícita. Uma crítica às ideologias falidas, uma crítica à atuação ambígua do imperador para com os índios, uma crítica às tentativas de se propagandear as vitórias de uma causa derrotada de antemão. Talvez tenha sido Agostini o que mais compreendeu as intenções das “modernas” pinturas indianistas de Amoedo em 1884. As ironias de Laet a respeito dos preços para se adentrar à exposição são extremamente reveladoras do frágil entendimento que a sociedade brasileira, naquele momento, tinha do fazer artístico: pelo preço de uma passagem de bonde ou de uma empadinha podia-se ver *Iracema*, *Marabá* e *Aimberê*. A escolha, para alguns, seria entre andar a pé, ou forrar o estômago, ou apreciar obras de arte que, na verdade, estavam mais voltadas para os olhos e anseios do *high-life*, aquele que, ao contrário do que se esperava e como denunciara Lulu Sênior, parecia preferir a vida agitada dos cafés elegantes da Rua do Ouvidor. A causa indígena, assim, fosse pelos pincéis de Amoedo, fosse pelas letras dos românticos indigenistas de um passado recente, encontrava os resquícios de uma luta inglória, tornada nobre pelas artes e exaltada pelo Estado, agora dependurada nas paredes da Academia. São sobre destroços de um

projeto derrotado que Amoedo concebe *Marabá* e *O último Tamoio*, retratos do heroísmo forjado e agora desnudado pela decadência irremissível dos vários indigenismos a que se prestou o império.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASPERTI, Clara M. “A vida carioca nos jornais: Gazeta de Notícias e a defesa da crônica”. In: *Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4. n. 2, 45-55, Jul/Dez. 2006.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.
- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- COSTA, Richard S. “A fatura simbolista na pintura religiosa de Rodolfo Amoedo”. In: *18º Encontro de Alunos do PPGAV/UFRJ*, Rio de Janeiro, 438-450, 2011.
- DAVID, Treece. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.
- GONZAGA, Duque. *A Arte Brasileira / Luiz Gonzaga Duque Estrada; introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.
- GRANGEIA, Fabiana Araújo Guerra de. *A Crítica de Artes em Oscar Guanabara*, Diss.Mestrado, IFCH/Unicamp, 2005.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- MALHEIROS, Márcia. *Homens da Fronteira – Índios e Capuchinhos na ocupação dos Sertões do Leste, do Paraíba ou Goytacazes. Séculos XVIII e XIX*. Tese (Doutorado em História) – Institutos de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.
- MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*, Catálogo da Mostra do Redescobrimento, São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- SILVA, Rosangela de Jesus. *A crítica de arte de Angelo Agostini e a cultura figurativa do final do Segundo Reinado*. 2005. 328p. Dissertação (mestrado) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

IMAGENS



1. (1882) Rodolfo Amoedo, *Marabá*, óleo sobre tela, 120 x 170cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



2. (1883) Rodolfo Amoedo, *O último Tamoió*, óleo sobre tela, 180,3x260cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



3. (1884) Ângelo Agostini. Ilustração de “O último Tamoió” para a Revista Ilustrada. Fonte: Acervo Fundação Biblioteca Nacional, RJ. (Detalhe)



4. (1884) José Maria de Medeiros, *Iracema*, óleo sobre tela, 168,3 x 255cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



5. (1878) Augusto Rodrigues Duarte, *Exéquias de Atalá*, óleo sobre tela, 189 x 245cm, Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

A CURADORIA COMO HISTÓRIA DA ARTE: ASPECTOS DA ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE EM BELO HORIZONTE

Rodrigo Vivas
Escola de Belas Artes - UFMG
Doutor em História da Arte

Um dos problemas fundamentais que acompanham a pesquisa em História da Arte e também da História é a construção da narrativa. Como organizar, selecionar um conjunto de fatos relevantes e transformá-los em uma escrita coerente?

Existem inúmeras formas de “escrever” a História da Arte e vários caminhos de pesquisa. Gostaria de tratar de um específico: as narrativas elaboradas a partir de exposições ou curadorias. Para tanto, selecionei exposições que foram fundamentais para a construção da História da Arte em Belo Horizonte. É possível afirmar que a escrita da História da Arte de Belo Horizonte é indissociável da dinâmica curatorial. Como a delimitação que desejo trabalhar é anterior a própria noção de curadoria, usarei o termo “curadoria” para experiências recentes e “exposições” para as mais remotas.

Infelizmente a História da Arte de Belo Horizonte tem interessado poucos pesquisadores. Merece destaque os trabalhos de Ivone Vieira, Cristina Ávila e Marília Andrés Ribeiro. Essas pesquisadoras foram responsáveis por produzir uma fisionomia para a História da Arte de Belo Horizonte que em linhas gerais pode ser explicada nas seguintes delimitações temporais:

Arte acadêmica – 1918-1936: um período marcado pela atuação de Aníbal Mattos como pintor e articulador da arte acadêmica em Belo Horizonte. A primeira data corresponde à transferência de Mattos para a capital mineira para ocupar o cargo de professor de uma escola de artes. O ano de 1936 marca, segundo esta delimitação, o fim da hegemonia de Mattos e o início da arte moderna na capital mineira.

Arte moderna – 1936-1944: O *Salão Bar Brasil*, em 1936, tomado como o início da fundação da arte moderna em Belo Horizonte. Apesar da pintora Zina Aita ter realizado uma exposição com características modernas, a mostra não foi catalisadora de outras exposições. A consolidação da arte moderna teria ocorrido após um conjunto de medidas de Juscelino Kubitschek como pre-

feito de Belo Horizonte em que se destaca: a construção do complexo da Pampulha, a suspensão dos *Salões Municipais de Belas Artes*, que assumiram uma fisionomia acadêmica, e a fundação da escola de *arte moderna*, coordenada por Alberto da Veiga Guignard.

Arte contemporânea – *Neovanguarda* – 1964-1970: O surgimento da arte contemporânea em Belo Horizonte teria ocorrido com a premiação de Jarbas Juarez no *Salão Municipal de Belas Artes* e a publicação do seu manifesto contra o “estilo mineiro de pintar”.¹

Esta divisão foi proposta pelas pesquisadoras mencionadas fundamentalmente com a organização das seguintes exposições: “O Modernismo em Minas: o Salão de 1936” ocorrida em 1986 e organizada por Ivone Vieira; “Aníbal Mattos e seu tempo” realizada em 1991 – tendo como responsável Cristina Ávila; “Um Século de Artes Plásticas em Belo Horizonte” de 1997 e a exposição “Neovanguardas” de 2007, organizadas por Marília Andrés Ribeiro.

Uma das questões que parece relacionar essas diversas escritas curatoriais foi o caminho metodológico semelhante: a tentativa de buscar equivalências com os movimentos artísticos internacionais como os do eixo Rio-São Paulo e uma análise pautada em exposições de arte ou curadorias do período correspondente.

Mas como ocorreu o processo de seleção? Como julgar que uma “notícia” de uma determinada exposição pode de fato ser considerada uma ruptura artística?

O MODERNISMO COMO META: O SALÃO DE 1936

“O Modernismo em Minas” foi uma exposição que visava comemorar os 50 anos da Primeira Exposição de Arte Moderna em Belo Horizonte. A exposição contou com uma grande pesquisa da professora Ivone Vieira que além das obras expostas publicou um catálogo fac-símile da mostra de 1936. Vieira começou sua pesquisa sobre o Modernismo Mineiro ainda na década de 1980 e o pressuposto inicial teria sido que o

Modernismo havia chegado a Minas, por decreto do então Prefeito, Juscelino Kubitschek de Oliveira, criando o Instituto de Belas Artes - hoje Escola Guignard - e trazendo para a Capital - a seu convite - o artista plástico Alberto da Veiga Guignard, procedente do Rio de Janeiro, em 1944. (VIEIRA, 1986, sem página).

1 O manifesto de Jarbas Juarez foi publicado em 1964 e dirigia-se aos artistas que se aproximavam dos ensinamentos de Alberto da Veiga Guignard.

Com o processo de pesquisa nos jornais de época, Vieira entendeu que seria necessário buscar a origem do Modernismo em Minas. As pesquisas iniciais apontaram para 1920 como a 1ª Exposição de Arte Moderna, realizada por Zina Aita.

A primeira exposição, segundo Vieira, viria apenas em 1936 com a reunião de um grupo de jovens em um bar, o Bar Brasil. O contraponto desta exposição seria a “Aníbal Mattos”, realizada no mesmo ano. Interessa-nos entender como Ivone Vieira constrói a sua hipótese para localizar no conhecido “Salão Bar Brasil” o primeiro movimento modernista. Quais gestos, produções justificariam a escolha da pesquisadora? Por qual razão não considerar a Exposição de Zina Aita?

Para Vieira existe uma correlação, ou poderíamos dizer determinação, entre a história política-econômica e a arte. O mesmo acontece com a tentativa de imaginar que a História da Arte mineira é parte integrante, apesar de atrasada, da História da Arte Européia e do eixo Rio-São Paulo.

Desta forma, Aníbal Mattos torna-se o responsável pelo conservadorismo, pela hegemonia por estar associado a um termo genérico como “arte acadêmica” e ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes. Nesta sucessão de argumentos causais, segundo a autora, o Modernismo teria surgido em consequência dos acontecimentos da Revolução de 1930 instalando-se

um momento de transição ágil na cultura mineira, em todos os segmentos da sociedade. Assim, as características desse “Salão de 36” são próprias de um período transicionário. Embora constituindo-se, ainda, em uma minoria, esses artistas conscientizaram-se da necessidade de formação de grupos e de organização de um movimento em relação à hegemonia acadêmica, apoiada pelo sistema. (VIEIRA, 1986, sem página).

Vieira buscará em Belo Horizonte as mesmas transformações da “arte acadêmica”: retrógrada, européia em “arte moderna”: progressista, brasileira que um certo tipo de bibliografia tanto investiu. Tal explicação foi recentemente questionada em trabalhos como de Sonia Gomes Pereira, Luciano Migliaccio, Luiz Marques, Paulo Herkenhoff, Angela Âncora Luz e Arthur Gomes Valle, apenas para citar alguns nomes.

Ivone Vieira parece não se atentar para certas contradições de sua tese. A primeira delas e a mais marcante é buscar um encaixe das propostas dos artistas de Belo Horizonte com a consciência de uma certa definição de arte moderna. A pesquisadora consegue perceber que na época nem os artistas utilizam termos como acadêmico ou moderno para designar suas experiências artísticas.

O próprio catálogo da Exposição de 1936, utiliza o termo *Bellas Artes* e, posteriormente, *Arte Moderna*. A crítica jornalística faz uso do termo “pintores clássicos” como é demonstrado na citação:

Nos panneaux do Bar Brasil vêem-se alguns clássicos, mas estes são bons de facto, porque na sua maioria inéditos e assinados pelo Prof. Alberto Delpino, Genesco Murta, Renato de Lima, Cantagalli, Djanira, Coutinho e outro. (ESTADO DE MINAS, 11 de setembro de 1936).

O que se deve interpretar sobre a Exposição de 1936? Sem dúvida um conjunto de artistas de expressões diversas que percebem em Aníbal Mattos o monopolizador do certame artístico. Não é possível discutir ruptura estilística e muito menos o surgimento de um grupo organizado de artistas contrário a Arte Acadêmica como quer Ivone Vieira.

ATRASO VERSUS PROGRESSO: O PROBLEMA DA TEMPORALIDADE DA LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS

No ano de 1991, Cristina Ávila, organiza a exposição Aníbal Mattos e seu tempo. Ávila insere Mattos na cultura artística de seu tempo começando seu texto com uma breve descrição da Escola Nacional de Belas Artes. Mattos teria frequentado “a Escola após a passagem de Grimm pelo Brasil que forneceria um momento de renovação da Academia”. Um dos pressupostos seria o abandono do ateliê para o trabalho ao ar livre, destacando-se entre eles “João Batista Castagneto que revela em seus trabalhos algumas analogias com Cézanne nas côres, nas pequenas pinceladas e manchas que denotam nuances de luz”. (ÁVILA, 1991, p. 7).

Cristina Ávila, assim como VIEIRA (1986), busca uma equivalência direta entre “arte acadêmica” brasileira e arte européia. Ávila recorre à Eliseu Visconti que se filiou “a estética impressionista”. (ÁVILA, 1991, p. 7). Desta forma os artistas brasileiros renovadores fizeram do Impressionismo uma “escola de arte”.

Ávila percebe em Zina Aita a precursora do Modernismo em Belo Horizonte. Não explica, entretanto, como Mattos, o conservador, aceita patrocinar uma exposição que contrariava seu domínio.

A tese geral de Ávila é provar que existe uma temporalidade distinta entre artes plásticas e literatura. Enquanto a primeira seria avançada e moderna a segunda dependente do conservadorismo.

Para a autora os literatos mineiros foram sensíveis às mudanças dos modernos paulistas, mas não influenciaram as artes plásticas. Ávila não consegue explicar, por exemplo, por qual razão os artistas plásticos não acompanharam a Caravana Paulista. O ponto de vista analítico da pesquisadora são as revistas literárias e parece não se interessar diretamente pela produção dos artistas plásticos da cidade apesar de ensaiar a análise de algumas obras para o catálogo da exposição. Ávila para confirmar o atraso e o monopólio de Mattos faz referência a uma citação da Revista de 1926.

(...) antes de mais nada, acentuamos que, em vez de irem a Europa (os artistas mineiros) devem regressar urgentemente de lá. Basta de Louvres e Raphaelis! Na maioria dos casos, nada lucramos com essa peregrinação à poeira passadista dos museus. Aprende-se a fazer pintura, não a pintar.

A crítica seria à Mattos com o qual “esse inconformismo modernista não consegue abalar a tranquilidade com que o movimento artístico vinha se mantendo sob os auspícios de Aníbal Mattos”. (ÁVILA, 1997, p. 13).

Ávila induz o leitor a fazer uma ligação da crítica efetuada na publicação “A Revista” com a atuação de Mattos. A matéria trata de Genesco Murta e não de Aníbal Mattos como pode ser demonstrado no texto original: “Três Exposições. A primeira, no Club Bello Horizonte, é do sr. Genesco Murta, jovem pintor mineiro que já foi duas vezes a Europa”. Mas por qual razão Ávila atribui esta crítica a Mattos e não revela que a mesma está sendo feita à Genesco Murta? O curioso é que Murta é considerado para Vieira o artista moderno por excelência tendo inclusive dedicado uma exposição ao artista.

Assim como demonstra Vieira, Ávila percebe na década de 1930 a transformação da capital mineira onde “se verificarão os descontentamentos com o ambiente artístico mineiro e a hegemonia exercida por Aníbal Mattos”. (ÁVILA, 1991, p. 15). A pesquisadora reconhece dois pontos contraditórios à explicação corrente, mas não os desenvolve. O primeiro deles seria que nessa “mostra, que mobilizou artistas tanto de cunho propriamente moderno, como outros ainda de caráter mais conservador, sintetiza o momento de transição”. (ÁVILA, 1991, p. 15). Uma segunda contradição seria que “Aníbal Mattos já havia tentando inúmeras vezes, sem conseguir, o efetivo apoio governamental para as suas exposições, é após uma solicitação dos artistas promotores do Salão do Bar Brasil, que a Prefeitura encampará os Salões de Arte de Belo Horizonte”. (ÁVILA,

1991, p. 15). Após este momento surgirão os Salões de Arte da Prefeitura que concorrerão com as Exposições Gerais de Bellas Artes de Aníbal Mattos. O que não é possível entender é como um artista conservador, associado à política dominante não consegue apoio governamental e um grupo de artistas “modernos” contrários à política do momento são agraciados com o apoio.

ARTE INTERNACIONAL MINEIRA

Marília Andrés Ribeiro tem concentrado suas pesquisas no estudo da arte contemporânea em Belo Horizonte. O objetivo da pesquisadora tem sido “mapear a situação das artes plásticas em Belo Horizonte nos anos 60 e 70, focalizando a emergência das neovanguardas e a formação da arte contemporânea”. (RIBEIRO, 1997, p. 244). A estruturação do livro e a organização dos capítulos não deixam dúvidas, iniciando, nas Neovanguardas Internacionais passando pelas Neovanguardas do eixo Rio-São Paulo e, no final, localizando essas produções em Belo Horizonte. O caminho aqui descrito é recorrente na organização dos capítulos e pode ser ilustrado na citação abaixo:

A pop art e o neo-realismo também tiveram repercussão na América Latina. Em sua vertente radical apareceu tanto nas manifestações Tucuman Ard, na Argentina, quanto nos eventos de Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, que se orientavam para a integração entre arte e política centrada no questionamento do status quo. (RIBEIRO, 1997, p. 244).

No ano de 2007 a idéia de uma Arte Internacional projetada em Belo Horizonte foi materializada na Exposição “Neovanguardas”. Nesta considerou-se que a década de 1960 foi resumida nas mostras: Vanguarda Brasileira (Reitoria da UFMG, 1966), *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação* (Parque Municipal e Palácio das Artes, abril de 1970). Como o próprio texto curatorial afirma: “A exposição também dedica um espaço ao crítico mineiro Frederico Moraes, radicado desde 1966 no Rio, onde foi responsável pelo estímulo de boa parcela das manifestações carioca”. (Texto Curatorial. Catálogo da Exposição Neovanguardas, p. 7).

Mas qual o significado destas mostras para o circuito artístico em Belo Horizonte? Quais critérios devem ser analisados para a escolha de uma mostra em detrimento à outra?

O quadro até então descrito no presente texto parece aterrador. A marca da produção artística de Belo Horizonte é caracterizada por uma história de tentativas. Podemos afirmar que as tentati-

vas de Aníbal Mattos foram infrutíferas, do Salão Bar Brasil ineficientes, da Escola Guignard uma promessa não cumprida. A década de 1960 parece a única em que os artistas passam a reivindicar um caminho alternativo para o circuito artístico. Mas concentrada principalmente nas exposições realizadas por Frederico Moraes.

DO EVENTO ÀS OBRAS ARTÍSTICAS: UMA VELHA PROPOSTA

Belo Horizonte não possui museus. – Tem sim. E o Museu da Fazenda Velha²? É verdade, mas este é apenas um museu histórico. Queremos falar em Museus de Arte.” (Revista Vocação, ano 1, n. 2, maio 1951, p. 42.).

A passagem acima, escrita por Wilson de Vasconcelos em 1951, é bastante atual. Nos últimos anos tenho me inquietado com a ausência de políticas ou interesse na apresentação do acervo que pertence às reservas técnicas dos museus: Museu de Arte da Pampulha, Museu Mineiro e Museu Histórico Abílio Barreto. Entendo que uma coleção só existe se é possível visitá-la, estudá-la e fundamentalmente admirá-la. Antes de qualquer definição artística, estilística ou histórica é necessário que se garanta o acesso a essas coleções. A dificuldade de acesso às coleções talvez explique a escolha dos pesquisadores ao escreverem uma História da Arte do ponto de vista de comentários de exposições ou de depoimentos de artistas.

A proposta é a substituição de uma História da Arte escrita sobre eventos para uma História da Arte escrita sobre obras artísticas. Ao invés de se buscar correntes estilísticas do eixo Rio-São Paulo ou estrangeiras e encaixar a História da Arte Mineira é necessário partir da análise das obras. Organizá-las, datá-las, analisá-las, compará-las com outras obras do acervo. Tal trabalho tem sido realizado lentamente e que talvez não seja necessário daqui a 60 anos novamente realizar o discurso da Fazenda Velha.

BIBLIOGRAFIA

ÁVILA, Cristina. Aníbal Mattos e seu tempo. Belo Horizonte, 1991.

2

O Museu da Fazenda Velha faz referência ao Museu Histórico Abílio Barreto.

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro/Coleção Centenário, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SANTOS, Cristina A. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte. C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.

VIEIRA, Ivone Luiza. Emergência do modernismo. In: RIBEIRO, Marília Andrés. Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte. Belo Horizonte. C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.

VIEIRA, Ivone Luiza. O modernismo em Minas: Salão do Bar Brasil. Catálogo da Exposição. Museu de Arte de Belo Horizonte e Casa do Baile, Pampulha; Museu de Arte Contemporânea da USP e Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1986.

VIVAS, Rodrigo. Aníbal Mattos e as Exposições Gerais de Belas Artes em Belo Horizonte. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/rv_am.htm

RETRATOS DE UM RELACIONAMENTO: NAN GOLDIN E A FOTOGRAFIA DA VIDA ÍNTIMA

Ronaldo Ferreira de Souza¹

Resumo

Nan Goldin se notabilizou por suas fotos íntimas, em que expõe sua vida, tornando público o que antes era privado, com *The Ballad of Sexual Dependency* ela leva isso até as últimas consequências. O presente texto se debruçará sobre um fragmento da referida obra, fragmento este que retrata o relacionamento conflituoso da artista com Brian Burchill, que foi um de seus grandes amores.

Palavras-chave: Nan Goldin; Fotografia; Intimidade; Memória.

PEQUENA TRAJETÓRIA

Nan Goldin nasce em Washington D. C. no ano de 1953, mas cresce em Boston, Massachusetts, junto de sua família. Sua infância foi marcada pelo trágico suicídio da irmã mais velha, Barbara Holly Goldin, que tinha dezoito anos quando tirou sua própria vida, no ano de 1965, quando a irmã mais nova tinha onze anos de idade. Aos quatorze a norte-americana foge de casa, atitude que segundo a própria artista foi transformadora: “Eu sabia que era necessário eu sair de casa, então com quatorze anos eu fugi. Permitindo assim me transformar e recriar sem me perder.” (Goldin, 1986: 09)²

Por muito tempo Goldin se sentiu obcecada pela manutenção dos registros de sua memória, ela queria lembrar-se dos detalhes do que tinha acontecido em sua vida, mas não se lembrava de muita coisa. Com tudo o que tinha vivido, ao fugir de casa, e no processo de recriar-se, ela perde a

1 Instituto de Artes, UNICAMP. Mestrando em Multimeios, Bolsista Capes.

2 “I knew it was necessary for me to leave home, so at fourteen I ran away. Leaving enabled me to transform, to recreate myself without losing myself.” (As citações em outras línguas receberam tradução do autor deste texto)

memória real de sua irmã, lembrando apenas da versão que ela própria tinha criado de Barbara, das coisas que a irmã falou e o que esta significou. Mas Goldin sentia falta de outras sensações, mais tangíveis, como a sua presença, como seus olhos pareciam e como sua voz soava. E é justamente na fotografia que Nan Goldin buscou isso, para eternizar as pessoas que estavam a sua volta, para que ela nunca mais as perdesse, para que tivesse apenas uma única e verdadeira versão de toda a história e, principalmente, para que estas pessoas nunca mais escapassem à sua memória. Nas palavras da própria artista: “Eu não quero ser suscetível a ninguém, com outras versões da minha história. Eu não quero mais perder a memória real de ninguém novamente.” (Goldin, 1986: 09)³

Seguindo então esse pensamento no final de sua adolescência a fotógrafa começa a registrar todos que estavam ao seu redor e a sua própria vida, sem talvez imaginar que estaria iniciando um amplo e complexo trabalho que a levaria às galerias e museus de todo o mundo.

No ano de 1978 Nan Goldin muda-se para o Lower East Side de Manhattan, lá ela continua a jornada fotográfica que iniciou em Boston, fotografando seus amigos e o círculo boêmio do qual fazia parte. No ano seguinte, em 1979, ocorrem as primeiras exposições públicas da artista, com a exibição de *slides* em casas noturnas de Nova York. De certa maneira, a produção de Goldin entra no circuito das artes quase sem querer, pois esta não era sua intenção, ela não procurava se estabelecer dentro das artes como uma artista renomada, suas verdadeiras motivações para fotografar eram puramente pessoais. E assim, com essas motivações pessoais e criando o seu diário visual, a fotógrafa seguiu com seus registros, para guardar consigo todos os momentos possíveis, daqueles que amava e de sua própria vida.

É exatamente no ano de 1985 que a obra da fotógrafa ganha destaque dentro do circuito institucional das artes, segundo Charlotte Cotton:

A inclusão do seu trabalho na Bienal do Whitney em Nova York, em 1985, assinalou a primeira mostra de interesse da alta esfera institucional da arte por suas imagens, e a publicação no ano seguinte de seu primeiro livro, *The Ballad of Sexual Dependency* [A balada da dependência sexual], levou a intensidade de sua prolífica produção de imagens a uma audiência maior. (Cotton, 2010: 139)

Definitivamente, *The Ballad of Sexual Dependency* é um marco na carreira da artista, a exposição na Bienal do Whitney em 1985 e o lançamento do livro da referida obra em 1986 alavan-

3

“I don’t ever want to be susceptible to anyone else’s version of my history. I don’t ever want to lose the real memory of anyone again.”

caram a carreira de Nan Goldin. Talvez “*The Ballad*” seja a obra mais importante produzida por ela até o momento, mesmo com uma produção tão extensa em sua carreira.

E é dentro desta perspectiva que no final de década de 1980 a artista norte-americana passa a expor suas obras freqüentemente em todo o mundo, seja em exposições coletivas ou individuais, e isso é um dos sinais da grande aceitação que seu trabalho alcançou, não obstante, seu processo de criação passou a ser muito celebrado, se consolidando como um dos meios para a produção da fotografia artística.

Esteticamente o trabalho da norte-americana chama a atenção pelo fato de que suas fotos parecem ter sido tiradas por alguém que não domina a câmera, com imagens que tecnicamente não se enquadram dentro dos rigorosos padrões estabelecidos para uma “boa foto”, mas esse é um recurso intencional. Dessa forma, temos imagens com iluminação irregular, enquadramentos sem equilíbrio, alto contrastes de cores e luz, enfim, Goldin se vale desse recurso, de uma fotografia não-técnica, como uma linguagem.

The Ballad of Sexual Dependency foi um divisor de águas na carreira da artista e a transformou em uma das fotógrafas mais influentes da contemporaneidade. Mas “*The Ballad*” não é apenas um livro com fotos, publicado com as imagens de um período e depois abandonado, é um trabalho de uma vida, tanto pelo tempo dispensado no mesmo quanto pelo seu conteúdo e importância. A obra foi iniciada em 1976 e Goldin continuou trabalhando na mesma até o ano de 2008. A exibição do trabalho é feita de duas maneiras, através de *slideshows*, com a obra em sua totalidade e acompanhada por uma trilha sonora, e também na forma tradicional, com as fotografias emolduradas em paredes, onde temos algumas fotos selecionadas e não o trabalho todo, pois este é muito extenso. Já a publicação de “*The Ballad*” não foi alterada, o livro mantém a mesma sequência de fotos que foi lançada em 1986.

A fotógrafa também considera “*The Ballad*” como uma busca, onde tenta descobrir porque a relação entre homem e mulher é tão complicada, para ela um é extremamente dependente do outro, há uma necessidade intensa de estarem juntos, mas ao mesmo tempo estes são muito diferentes, como se fossem de planetas distintos. E a artista sente isso na pele, o que acaba dando o tom de seu trabalho: “Eu tenho um forte desejo de ser independente, mas ao mesmo tempo um desejo para a intensidade que vem da interdependência. *The Ballad of Sexual Dependency* começa e termina com esta premissa (...)” (Goldin, 1986: 07)⁴ E é provavelmente desse pensamento, da relação de dependência entre homem e mulher, que a norte-americana concebe o título da referida obra.

4 I have a strong desire to be independent, but at the same time a craving for the intensity that comes from interdependency. *The Ballad of Sexual Dependency* begins and ends with this premise (...)

Todo esse registro, seja dos momentos mais banais ou até dos mais íntimos, acaba por se tornar um diário visual, contendo boa parte da vida da artista, que, com suas palavras, descreve melhor a obra:

The Ballad of Sexual Dependency é o diário que eu deixo as pessoas lerem. Meus diários escritos são privados; eles formam um documento fechado do meu mundo e me permitem a distância para analisá-los. Meu diário visual é público; este se expande a partir de sua base subjetiva com a entrada de outras pessoas. Estas imagens podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele. Às vezes eu não sei como me sinto sobre alguém até que eu tire sua foto. Eu não seleciono pessoas a fim de fotografá-las; eu fotografo diretamente da minha vida. Essas fotos saem de relacionamentos, não de observação. (Goldin, 1986: 06)⁵

Este diário visual criado por Nan Goldin, no qual a artista diz não escolher as pessoas para serem fotografadas, mas sim fotografar os que participam de sua vida, evidencia “sua necessidade psicológica de fazer fotos das pessoas que ama.” (Cotton, 2010: 139) Essa busca incessante de Goldin em registrar todo o seu mundo, na qual ela aproxima o espectador de sua vida, nos dá um relato de uma história marcada majoritariamente por momentos de sofrimento, não que os momentos de alegria e de amor sejam inexistentes, eles estão lá, mas mesmo estes parecem caminhar em direção à dor. É como se as fotografias da norte-americana emanassem uma aura melancólica, e não importa o seu conteúdo, estas sempre serão tristes, pois são o reflexo de um período de uma vida que também foi cheia de dor.

Nan Goldin inicia The Ballad of Sexual Dependency com uma série de casais. O primeiro casal é formado com ela, a seguir aparecem seus pais e os casais formados por seus amigos, pra terminar o trabalho a fotógrafa usa as fotos de um casal de idosos e de uma imagem de dois esqueletos abraçados, no que seria um último abraço, agora eterno. Mas será mesmo que os relacionamentos duram até as pessoas envelhecerem? Será que dura “até que a morte os separe?” No meio do caminho pode haver muitas dificuldades, e é isso que temos na obra da artista, entre o primeiro casal, da qual ela faz parte, e o último, com os esqueletos. No meio de tudo isso ela tenta descobrir o que torna tão difícil um relacionamento, suas fotos mostram essa dificuldade. Na

⁵ The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read. My written diaries are private; they form a closed document of my world and allow me the distance to analyze it. My visual diary is public; it expands from its subjective basis with the input of other people. These pictures may be an invitation to my world, but they were taken so that I could see the people in them. I sometimes don't know how I feel about someone until I take his or her picture. I don't select people in order to photograph them; I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, not observation.

abordagem aqui feita vamos nos concentrar na obra que nos é apresentada através do livro, mais especificamente nas fotografias que retratam a relação entre Goldin e Brian Burchill, que foi um de seus grandes amores.

UMA RELAÇÃO DE DEPENDÊNCIA

Brian Burchill, foi o namorado de Nan Goldin entre os anos de 1981 e 1984, foi fotografado pela norte-americana inúmeras vezes, e com certeza é um dos que mais aparecem em seu trabalho. Nas fotos o amante aparece em diversas situações, em momentos banais, em situações mais íntimas, em poses descontraídas, outras em que parece estar distraído, enfim, ele aparece em várias ocasiões diferentes, seja só, com a fotógrafa ou mesmo com outras pessoas. Brian marca o trabalho de Goldin, seja pela presença constante ou pela carga emocional que as imagens carregam.

Suas fotos parecem nos revelar uma pessoa desconfiada com a câmera, pois, apesar de se deixar fotografar, em muitas vezes ele encara a máquina fixamente e mesmo sendo o namorado da artista não aparece totalmente nu ou em imagens mais explícitas, (o que já acontece com outros homens fotografados por Goldin) o vemos em alguns momentos em que ele aparentemente está nu, mas essa nudez não é mostrada, e também o vemos sem camisa, o que já ocorre mais constantemente.

Das fotografias em que o namorado de Goldin é o foco principal *Brian with the Flintstones* (figura 2) talvez seja uma das mais importantes, nela temos algumas situações recorrentes quando este é fotografado. Além de olhar diretamente para a câmera, como já foi falado, Brian aparece fumando, e o cigarro está presente em muitos momentos, ora na boca, ora nas mãos. Ademais, esta imagem também carrega consigo uma luz, com seus tons quentes de vermelho e laranja, que é captada pela fotógrafa em outras situações e que podemos ver em diferentes fotos, como em *Brian on my bed with bars* (figura 3), dentre outras, o que demonstra o apreço da artista por essa plasticidade. Além disso, a referida imagem reaparece como uma espécie de metalinguagem em outra fotografia importante de Nan Goldin, na qual será abordada mais adiante.

Em uma das poucas fotos que o casal aparece junto, *Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday* (figura 4), a artista se encontra nos braços de Burchill, temos ali o registro do aniversário de Goldin no ano de 1981. Na imagem a fotógrafa sorri timidamente enquanto Brian olha fixamente para a

câmera sem demonstrar muita emoção. É uma fotografia banal, de certa forma, poderia estar em um álbum de lembranças qualquer de uma família anônima, mas o registro é de grande importância para o conjunto da obra da norte-americana. Temos ali um casal, em seu momento, que não imagina como será seu futuro, mas que naquele instante procura selar, através da foto, sua união, esta que, também através de fotos, veremos que foi conflituosa e se desfez.

A fotografia *Nan and Brian in bed* (figura 5) talvez seja uma das mais conhecidas da artista, nela encontramos a própria fotógrafa em sua cama ao lado de Brian Burchill, em uma cena já icônica. A imagem foi concebida por meio de uma câmera fixada a um tripé e acionada por um disparador e existem outras desse mesmo momento. A foto possui uma iluminação composta por tons quentes de laranja que domina todo o ambiente, como aqui já foi falado, em uma luz também vista outras vezes, como em *Brian on my bed with bars* (figura 3) e *Brian with the Flintstones* (figura 2), sendo que esta derradeira reaparece aqui reproduzida, como uma metalinguagem, disposta no canto direito da parede, acima de Nan Goldin, o que cria uma situação muito interessante, pois o Brian da reprodução nos olha diretamente, mas o que está na cama nos dá as costas, o que também é feito com a própria Goldin. Outro ponto a ser lembrado é que o rapaz fuma nas duas situações, tanto na cama quanto na foto da parede e seus corpos são mostrados nus, são repetições que se dão em uma mesma cena, mas que se encerram por aí, o Brian Burchill que mantém seu olhar distante para o lado esquerdo da imagem e traga seu cigarro constitui ali uma atmosfera única e de total distanciamento da artista, que o observa fixamente, provavelmente cheia de pensamentos sobre o namorado e aquele relacionamento, em um momento que, ao que tudo indica, se deu após a relação sexual.

Nan Goldin e Brian viveram um amor intenso e interdependente, tanto que mesmo quando a relação começou a se dissolver os dois insistiram em continuar juntos. Nas palavras da artista podemos compreender melhor toda essa situação por eles vivida:

As coisas entre nós começaram a se quebrar, mas nenhum de nós dois pode fazer a pausa. O desejo foi constantemente reinspirado ao mesmo tempo que a insatisfação tornou-se inegável. Nossa obsessão sexual permaneceu como um dos ganchos. (Goldin, 1986: 08)⁶

6 Things between us started to break down, but neither of us could make the break. The desire was constantly re-inspired at the same time that the dissatisfaction became undeniable. Our sexual obsession remained one of the hooks.

O retrato que Nan Goldin fez de Burchill em 1984 (figura 6) é muito marcante e de certa forma está ligado com uma outra imagem. Na foto em questão o namorado de Goldin olha fixamente para a câmera (para a fotógrafa) a encarando como se fosse alguém por ele detestado, ele não esboça sorriso algum e seu semblante não é nada amigável. Com isso temos uma fotografia que carrega consigo um clima pesado e que chega a lembrar os retratos de fichamento policial, e se tivermos conhecimento da história do relacionamento de Brian com a norte-americana, bem como do desfecho deste, realmente ao olharmos o rapaz nessa condição faremos uma associação com uma pessoa que está sendo julgada por um crime, e que não é suspeita mas sim culpada, pois a foto *Nan after being battered* (figura 7) prova isso.

Goldin tinha uma grande dependência de seu namorado e o adorava, nele também buscava satisfação e segurança, mas mesmo assim em alguns momentos ela se sentia sufocada. Eles se tornaram um casal viciado em todo o amor que aquela relação fornecia. Mas essa relação chegou até um ponto que excedeu os limites individuais do casal e isso teve consequências. A artista descreve essas consequências e o fim do relacionamento:

Uma noite, ele me agrediu seriamente, quase me cegando. Ele queimou um certo número de meus diários. Descobri mais tarde que ele os tinha lido. Confrontando a minha normal ambivalência, havia traído sua noção absoluta de romance. Seu conflito entre seu desejo de independência e seu vício no relacionamento havia se tornado insuportável. (Goldin, 1986: 08)⁷

Essa agressão, além de pôr fim ao relacionamento do casal, gerou uma das fotos mais emblemáticas de Nan Goldin (figura 7), foto que expõem as marcas deixadas pelo antigo namorado no rosto da fotógrafa naquele período, e marcas estas que com certeza não foram apenas superficiais, mas também permaneceram no interior daquela mulher, que mais uma vez foi extremamente corajosa ao expor tal imagem. E, segundo a própria, após dois anos de raiva e luto os dois se encontram em uma rua pela primeira vez depois do fatídico dia, eles se cumprimentam e ela olha em seus olhos, ambos seguem seu caminho, mas Goldin percebe o quão forte foi o vínculo com aquele homem, mas ainda assim não poderia haver uma reconciliação.

The Ballad of Sexual Dependency é uma obra que evidencia um olhar específico e particular, que, ao que tudo indica, foi verdadeiramente vivenciado, mas que não deve ser tomado como

⁷ One night, he battered me severely, almost blinding me. He burned a number of my diaries. I found out later that he had read them. Confronting my normal ambivalence had betrayed his absolute notion of romance. His conflict between his desire for independence and his addiction to the relationship had become unbearable

verdade absoluta, como um modelo de vida ao qual estamos fatalmente sujeitos, *The Ballad*, e o fragmento deste aqui apresentado, é o diário visual da vida de Nan Goldin, apenas seu, e acima de tudo, enquanto trabalho fotográfico, uma obra de arte. Portanto, é justamente deste modo, tratando as fotos de Goldin como arte, que devemos direcionar nosso olhar para as imagens criadas pela norte-americana.

Com essa obra tão marcante Nan Goldin cria, além de seu diário visual e de uma narrativa da dependência sexual, um trabalho que celebra o amor e a vida, assim como os esqueletos que encerram *The Ballad of Sexual Dependency* (figura 8). É uma vida narrada com muitas tristezas e sofrimentos, mas vivida intensamente, e com muito amor, não apenas pelos namorados, mas também pelos amigos, pela família, pelo próprio ser humano. Goldin abre as portas do seu mundo para nele entrarmos e com isso revela não só o registro do que viveu, mas também o registro de quem amou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[COTTON, Charlotte](#). A Fotografia Como Arte Contemporânea. São Paulo: [WMF Martins Fontes](#), 2010.

DANTO, Arthur. "Nan Goldin". In: Catálogo Em nome dos artistas – Arte contemporânea norte-americana na Coleção Astrup Fearnley. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation Inc., 1986.

ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

IMAGENS



Figura 1 – (1980) Nan Goldin – *Self-portrait in blue bathroom, London* – Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 2 – (1981) Nan Goldin - *Brian with the Flintstones, New York City* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 3 – (1983) Nan Goldin - *Brian on my bed with bars, New York City* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 4 – (1981) Nan Goldin - *Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday, New York City* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 5 – (1983) Nan Goldin – *Nan and Brian in bed, New York City* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 6 – (1984) Nan Goldin – *Brian's face, West Berlin* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 7 – (1984) Nan Goldin – *Nan after being battered* - Fotografia, Dimensões Variadas.



Figura 8 – (1983) Nan Goldin – *Skeletons coupling*, New York City - Fotografia, Dimensões Variadas.

A COLECIONAÇÃO DE DESENHOS E PINTURAS DE PACIENTES DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE JUQUERY E A AQUISIÇÃO DAS COLEÇÕES PELAS INSTITUIÇÕES DE ARTE.

Rosa Cristina Maria de Carvalho¹

A intenção de apresentar o processo de coleção de desenhos e pinturas de pacientes psiquiátricos no VIII Encontro de História da Arte, que tem por finalidade discutir a contribuição da curadoria para a história da arte, deve-se primeiramente à natureza desse processo que pressupõe o médico como o primeiro “tutor” das obras. A segunda razão refere-se ao desmembramento das coleções formadas no Juquery e a conseqüente aquisição das obras pelas instituições de arte.

O asilo de alienados de Juquery foi inaugurado em 1898 com o objetivo de instaurar o conhecimento psiquiátrico no Estado de São Paulo. Consequentemente, nesse hospital havia uma equipe dedicada ao estudo e ao tratamento dos fenômenos da loucura. Um dos fenômenos observados foi a dedicação de alguns pacientes ao desenho e à modelagem. Os profissionais interpretavam essa dedicação como um comportamento natural desses pacientes e prestavam pouca atenção aos objetos elaborados.

Pensar a coleção, a reunião das obras, foi uma ação iniciada em 1923, pelo médico anatomopatologista Osório Thaumaturgo Cesar² (1895-1979). A publicação dos primeiros estudos desse médico são, atualmente, as fontes documentais que possibilitam identificar quais foram os primeiros objetos colecionados no hospital. Esses objetos eram: modelagens em argila e em miolo de pão, fotos de desenhos gravados nos muros dos pátios do hospital psiquiátrico, uma série de desenhos feitos à lápis preto e lápis de cor e nela continha representações minuciosas de flores e de ramos. Havia também uma série de desenhos com representações de santos e outra de desenhos acompanhados por escritos. Objetos como bonecas feitas de tecido e papel pelas mulheres hospi-

1 Graduada em Educação Artística/ Artes Plásticas e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes – Unicamp. É aluna de doutorado do Programa de História, linha História da Arte, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp. Atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

2 Osório Thaumaturgo Cesar nasceu no dia 17 de novembro de 1895 em João Pessoa e faleceu no dia 3 de dezembro de 1979 em Franco da Rocha. Há poucas informações conhecidas a respeito da vida e da família de Osório Cesar na Paraíba, sabemos apenas que ele veio a São Paulo, em 1912, para estudar na Faculdade de Odontologia. Terminando esse curso em 1915, Osório César matricula-se na Faculdade de Medicina de São Paulo em 1918 e forma-se na faculdade de Medicina da Praia Vermelha no Rio de Janeiro em 1925. Em 1923, ingressa como estudante no Hospital Psiquiátrico de Juqueri e começa a trabalhar nessa instituição como médico anamotopatologista de 1925 até 1964 quando se aposenta em consequência das pressões militares. In FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998, p.45.

talizadas e instrumentos musicais construídos pelos pacientes eram colecionados em conjunto com os desenhos.

Hoje, não existem informações a respeito da localização desses objetos que formaram a primeira coleção hospitalar, sabe-se que a diretoria oferecia uma sala no prédio do setor administrativo do hospital para guardar as obras recolhidas pela equipe médica.

Essas primeiras publicações informavam também a coleção particular de Osório Cesar e o interesse dele por certos tipos de obras, tais como: uma série de desenhos e de pinturas feitas à lápis grafite ou lápis de cor e uma série de pinturas a guache ou aquarela. Todos realizados sobre papel de pequenas dimensões, 30cmx15cm, e formato retangular. Havia ainda uma série de desenhos semelhantes ao grafismo infantil, porém feitos por adultos, desenhos de crianças com idade entre quatro e seis anos, e desenhos feitos por adolescentes internados no hospital por apresentarem distúrbios mentais. Partituras com composições de pacientes que eram musicistas também foram colecionadas.

Quanto à procedência das obras, Osório Cesar afirmou em 1950 que todos os trabalhos de sua coleção foram realizados pelos pacientes nos locais onde eles estavam acostumados a frequentar. Eles desenhavam e pintavam no momento em que desejam e com o material de que dispunham; não se deslocavam a um espaço específico destinado à prática de desenho ou da pintura. No entanto, no período de 1952 a 1964, Osório Cesar assumiu a direção da seção de pintura, essa organizada pelo Doutor Mário Yahn, e conseqüentemente trouxe obras provenientes desse espaço para a coleção.

Em 1974, cinco antes de falecer, Osório Cesar doou cem desenhos de sua coleção ao MASP, indicando a intenção de que as obras, por ele selecionadas, fossem mantidas sob o cuidado de um museu de arte.

Atualmente, segmentos da coleção particular de Osório Cesar integram a Coleção do Hospital de Sainte Anne e a coleção do cineasta Bruno Decharme da Associação Abcd- art brut connaissance & diffusion .

Osório Cesar formou a coleção com o objetivo de pesquisar as obras como possibilidades terapêuticas e de estudo da configuração simbólica. Para ele, as produções plásticas seriam índices da condição mental do paciente e possibilitariam o acompanhamento do estado psíquico desse;

mas também essas mesmas obras eram um rico material de discussão a respeito do potencial criativo do doente mental. Pretendendo compreender esse potencial e tendo como referencia a estrutura argumentativa do livro *Bildnerei der Geisteskranken* escrito pelo historiador de arte e psiquiatra Hans Prinzhorn, Osório ensaiou uma classificação para as obras colecionadas. Ele as agrupou conforme os estilos e os temas, e estabeleceu analogias entre essas obras e o desenho da criança, o desenho rupestre, a arte africana, a arte gótica, a arte oriental e a arte de vanguarda.

Segundo Osório, o processo psíquico inconsciente contribuía para a realização da ação criativa, logo esse processo estava presente na manifestação da criança e do alienado e também na arte. Contudo, o fator inconsciente da ação criativa não igualava a condição psíquica dos criadores, por exemplo: no paciente psiquiátrico o acesso espontâneo ao inconsciente era possibilitado pela fragilidade psíquica, enquanto o artista de vanguarda estudava, pesquisava o acesso ao inconsciente. O artista não estava fragilizado mentalmente.

No final da década de 1940 e início de 1950, foram iniciadas outras duas coleções de desenhos, pinturas e modelagens de pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery: a coleção do Doutor Paulo Fraletti, e a do Doutor Mário Yahn

Em 1948, Paulo Fralletti (1921-2011)³, psiquiatra do Manicômio Judiciário, reuniu desenhos e pinturas de pacientes com a finalidade de estudar o estado psíquico desses. No texto “Considerações sobre a arte dos alienados e dos artistas modernos” escrito em 1954 e proferido no Museu de Arte de São Paulo em virtude da III Exposição dos artistas de Juquery, Fraletti presumiu a contribuição do estudo sobre a criatividade, realizado por psiquiatras, para o entendimento do conteúdo subjetivo presente na obra de arte moderna.

Em 1981, quatro obras em guache da coleção de Paula Fralletti foram apresentadas na Exposição de Arte Incomum durante a realização da XVI Bienal de São Paulo, as informações detalhadas sobre essa coleção é algo a se descobrir.

A coleção de Mário Yahn (1908-1977)⁴ foi iniciada em setembro de 1949 como o resultado

3 Paulo Fralletti nasceu em Pereiras no dia 4 de janeiro de 1921. Estudou na Escola Paulista de Medicina e terminou a graduação em 1947. De 1948 a 1990 trabalhou como psiquiatra no Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo e no Departamento Psiquiátrico II em Franco da Rocha. Trabalhou como docente em faculdades de medicina e entre essas na Faculdade de Medicina de Sorocaba (PUC-SP). Dedicou-se ao jornalismo e a literatura e foi membro das Academias de Letras de Sorocaba e de Piracicaba. Fundou o Centro Histórico e Cultural em Pereiras. In VIEIRA, José Cássio Simões, et al. “Homenagem ao Professor Paulo Fralletti”. Revista de Psiquiatria Clínica. 2011; 38(1): 1-2.

4 Mário Yahn nasceu na cidade de Campinas (SP) em 1908 e estudou na Faculdade de Medicina de São Paulo. Ingressou como médico assistente de psiquiatria em 1932 no Hospital Psiquiátrico de Juquery e aderiu à teoria psicanalítica como conhecimento complementar a sua formação psiquiátrica. In OLIVEIRA, Carmem Lucia Montechi Valladares. *História da Psicanálise – São Paulo (1920-1969)*, São Paulo: Editora Escuta Ltda., 2005, p.221.

de uma experiência desse médico que visualizou no convite para participar da Exposição Internacional de Arte Psicopatológica - a ser realizada durante o Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria de Paris⁵ - a possibilidade de iniciar suas discussões sobre o uso da imagem no campo da clínica psicanalítica.

Nessa coleção havia aproximadamente 236 obras em desenhos e pinturas, realizadas por trinta e cinco pacientes, alguns com certa experiência artística e artesanal. Havia obras de dimensões maiores do que aquelas reunidas na coleção de Osório Cesar, algumas chegavam a medir 50x60cm. Predominavam as pinturas a óleo ou a guache sobre papel, e os desenhos feitos à nanquim e à lápis preto ou colorido. A representação de paisagens com animais, de lembranças de fatos vividos ou de cenas imaginadas pelos pacientes era freqüente nessas obras. Na coleção de Mário Yahn havia também esculturas em madeira e em gesso. Atualmente algumas obras que pertenceram ao Dr. Yahn constituem a coleção histórica do Centro de Estudos da Expressão, localizado no Hospital Sainte Anne, em Paris⁶.

Todas as obras da coleção de Mário Yahn procedentes da seção de desenho e pintura organizada por ele e pela artista Maria Leontina. Na época da formação dessa seção, Mário Yahn era o diretor do quinto pavilhão onde funcionava a ala feminina do hospital, consequentemente ele conseguiu uma antiga sala de banhos situada nesse pavilhão para iniciar a seção de pintura e escultura. Maria Leontina foi convidada para orientar os pacientes na técnica de pintura e para “selecionar os trabalhos de maior significação artística” conforme as palavras do próprio Mário Yahn. O trabalho dela foi fundamental na formação da coleção e no envolvimento dos pacientes com os processos de pintura.

Em correspondência destinada a Robert Volmat⁷, Mário Yahn narrou a dificuldade que encontrou para interpretar o estado psíquico do paciente a partir dos desenhos e das pinturas, pois,

5 A Exposição Internacional de Arte Psicopatológica foi decidida em 1948 pela comissão de médicos organizadores do Congresso Mundial de Psiquiatria. A exposição ocorreu de 21 de setembro a 14 de outubro de 1950, em Paris. Em 1949, um comitê provisório, formado pelos médicos Dr. Bessière, Ey, Lê Guillant Rouart, iniciou a preparação da exposição e enviou cartas aos hospitais psiquiátricos de vários países solicitando informações a respeito de coleções de desenhos de pacientes. Em novembro de 1949 esse comitê recebeu resposta de 29 psiquiatras de 16 países. Osório Cesar e Mário Yahn participaram do congresso e enviaram obras de suas coleções. In: VOLMAT, Robert. *L'art psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, p.1-2.

6 Esse centro de estudos foi fundado em 1960 para preservar as obras doadas em virtude da Exposição de Arte Psicopatológica e para incentivar e possibilitar pesquisas por um viés terapêutico ou artístico. O centro também mantém um acervo recente com obras provenientes de doações e do ateliê de arte terapia da clínica universitária do Hospital de Sainte Anne.

7 Robert Volmat foi chefe da clínica psiquiátrica da Faculdade de Medicina de Paris. Essa carta foi publicada em separata dos Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo em 1951.

ao observar-los no ateliê, ele notou certa preocupação desses pacientes em realizar uma produção que despertassem a aprovação dos observadores. Yahn percebeu que essa preocupação não existia quando o paciente relatava os sonhos ao médico e ele concluiu que a imagem no sonho apresentava um caráter mais inconsciente do que a imagem presente no desenho ou na pintura. A solução encontrada por ele para atender aos objetivos clínicos da atividade plástica foi a organização em série dos desenhos de um único paciente com o intuito de identificar os símbolos que se repetiam.

Mário Yahn e Maria Leontina estiveram à frente da seção de pintura e escultura até 1951. A partir de 1952, Osório Cesar torna-se o responsável pela seção que fica conhecida como Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, em 1956. Osório dirige essa escola até 1964 e dez anos depois, a atuação da escola diminui consideravelmente.

Em 1983, a Coordenadoria de Saúde Mental de São Paulo inicia um projeto de reorganização do hospital e o grupo de profissionais que trabalhava nesse projeto encontrou em um galpão um conjunto significativo de desenhos, de pinturas, gravuras e cerâmicas realizadas entre os anos quarenta e setenta.

Em 1984, o trabalho de limpeza, de restauro e também o inventário das obras e o tombamento foi realizado por uma equipe de profissionais vinculada à Universidade de São Paulo. Maria Heloisa de Toledo Ferraz, Lourdes Solero Gallo e Helena Barbosa Fenerich trabalharam para a formação do acervo com 2.258 obras. Com o apoio da diretoria do hospital, a antiga casa do Dr. Franco da Rocha, projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo, foi reformada para a sede do Museu Osório Cesar que foi inaugurado em 10 de dezembro de 1985.

Esse museu foi pensado para funcionar como museu artístico, com exposições de seu acervo em outras instituições de arte. Um ateliê com o trabalho de ensino de artes, ministrado por arte-educadores e artistas⁸, foi organizado dentro do museu para atender os pacientes do hospital e os visitantes.

Em 1990, houve uma mudança na diretoria do Hospital Psiquiátrico de Juquery e aos poucos o funcionamento e a conservação do Museu Osório Cesar passou a ser de responsabilidade exclusiva dos funcionários do hospital. Iniciou-se na década de noventa a descaracterização do Museu Osório Cesar enquanto instituição artística, pois não houve a possibilidade de contratação de mu-

8 Em 1988, a artista plástica Mônica Nador, orientou as atividades de artes no ateliê e realizou trabalhos em conjunto com os pacientes. In: FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998, p.107.

seólogos e de arte educadores pela secretaria da saúde. Em 2005, após o incêndio no prédio da biblioteca, o museu foi fechado e o acervo transferido para um dos setores administrativos do hospital.

Desde 2010 o acervo do Museu Osório Cesar está sendo redescoberto. Ele voltou a ser apresentado ao público como o ocorrido na exposição “Zonas de Contato: pinturas de Pacientes Artistas do Juquery”, realizada no Palácio de Horto, em São Paulo, de trinta de janeiro a treze de junho de 2010. O acervo tornou-se também uma das prioridades da nova diretoria do hospital que anunciou na imprensa, em novembro de 2011, a organização de um projeto que tem por objetivos repassar o acervo para a Secretaria da Cultura, reformar o prédio onde funcionou o Museu Osório Cesar e fundar nesse prédio um museu histórico. Diante desses acontecimentos, é necessário pensar para o novo museu um trabalho de curadoria com a finalidade de preservar um conjunto de obras que estão vinculadas historicamente a outras obras que recebem hoje conotações artísticas, tais como: os desenhos da coleção de Osório Cesar que estão no Museu de Arte de São Paulo e os desenhos da coleção Bruno Decharme da Associação Abcd- art brut connaissance & diffusion, em Paris.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ARTE dos alienados é tão interessante quanto à arte normal moderna. *Diário da Noite*, 19 abr. de 1941, p.3.

CESAR, Osório. *A expressão artística nos alienados: contribuição para o estudo dos símbolos na arte*. São Paulo: Hospital do Juquery, 1929.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. “O Pioneirismo de Osório Cesar”, in *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery*. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados. Catálogo de Exposição, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2002.

_____. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

MARQUES, Luiz (Coord.). “Doação Dr.Osório Cesar (1896-1980)”. Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Arte do Brasil e demais coleções*, 1998.p. 168-173.

OLIVEIRA, Carmem Lucia Montechi Valladares. A sociedade brasileira de psicanálise. In: *História da Psicanálise – São Paulo (1920-1969)*. São Paulo: Editora Escuta Ltda. , 2005, p.193- 266.

PRINZHORN, Hans. Les fondements psychologiques de la « gestaltung » plastique. In :*Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d’asile*. Edition établie et présentée par Marielène Weber. Traduit de l’allemand par Alain Brousse et Marielène Weber. Préface de Jean Starobinski. Éditions Gallimard, 1984, p.65-95.

VIEIRA, José Cássio Simões, et al. Homenagem ao Professor Paulo Fralleti. *Revista de Psiquiatria Clínica*. São Paulo, v. 38, n. 1, 2011, p.1-2. Disponível em <http://www.hcnet.usp.br/ipq/revista/v38/n1/01.htm>. Acesso em 21/11/2011.

VOLMAT, Robert. *L'art psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

YAHN, Mário. Exposição de Arte Psicopatológica no Primeiro Congresso Internacional de Paris. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, v. 16, jan. – dez. 1951, p.26-30.

MAPEAMENTO MOBILE ART: PROPOSTAS POÉTICAS E TELEFONES CELULARES: ASPECTOS HISTÓRICOS E CURATORIAIS EM NOVAS MÍDIAS.

Rosângela Aparecida da Conceição¹

No âmbito da arte e tecnologia, entre os anos de 2003 a 2006, a elaboração de oficinas para difusão da arte combinada aos meios digitais, vinculadas ao Programa Telecentros, da Prefeitura do Município de São Paulo, além da organização de cursos e palestras na Rede SESC São Paulo, desde 2005, permitiram a formação do repertório sobre os meios digitais e as novas configurações do mundo arte, utilizado de modo instrumental nesta pesquisa.

Paralelamente aos estudos de graduação e pós-graduação, a participação na produção de exposições organizadas pelo SESC Pinheiros (2007), nos serviços educativos do Teatro Municipal de São Paulo (2008) e Museu de Arte Sacra de São Paulo (2009), além de ter realizado o inventário de têxteis da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (2010), pesquisa sobre têxteis para a mostra ‘Vestes Sagradas’ e legendas da mostra Oratórios Barrocos – Arte e devoção na Coleção Casagrande, ambas exibidas no Museu de Arte Sacra de São Paulo, em 2011, permitiram o contato e aprofundamento com a área de museologia, em diversos aspectos: expositivo, educativo e museológico.

Ao longo destes anos, a pesquisa, tanto artística quanto acadêmica, foi ganhando contornos e preocupações pré-existentes e embrionárias, no que se refere às questões históricas, curatoriais e museológicas, resultantes da percepção das mudanças ocorridas desde a difusão das ferramentas digitais e a sua utilização na produção artística, do papel e estatuto do artista, da flexibilização dos direitos autorais e dos circuitos criados para circulação da arte digital.

A prática artística da canibalização e da gambiarra², processos de reutilização de peças de um objeto e a sua posterior aplicação em outro, tanto para conserto quanto à nova configuração de um novo objeto, representa uma questão a ser pensada caso haja a intenção de durabilidade ou perenidade, com vistas aos processos de museológicos. O conceito de gambiarra seria a atuação do indivíduo como um enfrentamento crítico, uma postura questionadora do consumo excessivo, da

1 Bacharel (2009) e licenciada (2010) em Artes Visuais, mestranda em Artes (2011-2013) pelo Instituto de Artes da UNESP. Bolsista CAPES (2011-2013).

2 LEMOS, André. **Gambiologia**. In: LEMOS, André. Carnet de Notes. Online: 2010. Disponível em: <<http://andrelemos.info/2010/01/gambiologia/>>. Acesso em: 31 maio 2012.

necessidade do ‘novo’ e da obsolescência programada dos produtos eletrônicos, onde ‘o novo não é sempre o melhor e o velho nem é sempre o pior’, como diz Lucas Bambozzi³.

Além disso, o objeto estético resultante nem sempre contém em si a beleza, fundando aqui a ‘estética do imperfeito’, reconhecendo-se a imperfeição como elemento constitutivo da obra, importando muito mais o processo de elaboração/colaboração e a reflexão crítica. Não se trata aqui de uma obra inacabada, ao contrário, a mesma se dá a ver como ela foi realizada, carregando em si a precariedade procedimental e dos materiais utilizados.

A multiplicação ou replicação do conhecimento adquirido é parte do processo pedagógico de socialização destas ideias, com agregação de outros métodos e materiais por parte de outros usuários, estruturando uma rede de relações colaborativas, por meio das redes telemáticas, conforme Lévy (2000). As formas e/ou linguagens expressivas são as mais variadas, indo das esculturas interativas, robôs, vídeos, instalações sonoras, grafitti e pintura digital, entre outras propostas.

Se por um lado o artista ganha espaços de exposição instantânea e planetária, tem em suas mãos a possibilidade de criação em estado ubíquo, aspecto da apropriação criativa dos meios digitais apontada por Flusser (2008), por outro, as dificuldades de organização e armazenamento de informações, manutenção e a garantia de exibição desta produção, ainda são problemas correntes.

A obsolescência dos dispositivos móveis, dos computadores, sistemas de programas, da fragilidade das mídias de armazenamento, o registro das práticas artísticas, a pouca literatura sobre a área e a própria instabilidade de disponibilização on-line são alguns destes problemas que enfrentamos ao nos depararmos com a pesquisa em arte digital. Obviamente, estes problemas não estão ou são apenas percebidos na arte e tecnologia, mas algo que preocupa toda a sociedade, principalmente os agentes envolvidos com a salvaguarda e o patrimônio.

Neste sentido e com estas preocupações, a pesquisa que está em processo de desenvolvimento tem como recorte o período de 2001 a 2010, focada nos telefones celulares como dispositivo de produção e disseminação de imagens. O recorte foi baseado no critério de difusão dos telefones celulares e as agregações de meios e serviços. Para tanto, foi elaborado um esquema em 2008, aperfeiçoado em 2011, levando em consideração os aspectos tecnológicos e as apropriações artísticas (Tabela 1).

3 PROGRAMA DIVERSO (Brasil) (Ed.). **Gambilogia**. Parte 2. Disponível em: <<http://youtu.be/n0zgBUxDcR0>>. Acesso em: 31 maio 2012.

Portanto, o enquadramento desta pesquisa na História da Arte está localizado na Arte Digital, na subdivisão Arte Móvel ou *Mobile Art*. Outro ponto importante a ser esclarecido é que o termo *Mobile Art*, contempla outras manifestações artísticas com o uso de outros dispositivos, como câmeras de segurança, etiquetas *RFID*, *GPS*, entre outras, não tratadas nesta pesquisa. Além desta acepção, o termo guarda a noção das esculturas feitas por Alexander Calder, à arte em decorativa e do mobiliário, a arquitetura contemporânea e também recebe a nomenclatura de *Locative Media* ou Mídias Locativas.

Resta salientar que a compreensão do que é Arte Digital também é bem alargada, bem como a aceitação e a entrada nas coleções de museus vem sendo um processo lento. Por exemplo, na atualidade, os museus virtuais ganharam incrementos a partir dos desenvolvimentos tecnológicos, tanto infraestruturais quanto aos programas e equipamentos. Aqui falamos de arte em suportes físicos, fotografada, digitalizada e disponibilizada na rede, o que difere da arte produzida diretamente nos meios digitais – câmeras e filmadoras digitais, telefones celulares, mesas digitalizadoras, webcams, etc.

Além disso, temos a produção de materiais educativos em meios digitais por parte das instituições, como guias audiovisuais, sites específicos para determinadas mostras, jogos interativos, livros eletrônicos e aplicativos para telefones celulares, *souvenirs*, que participa das discussões referentes à curadoria educativa, termo recente, empregado para distinguir o trabalho desenvolvido pelo serviço educativo e o da curadoria geral da exposição. Aqui, percebemos alguns entraves conceituais, gerando outras questões na ordem da reprodução e da difusão das imagens de objetos em suportes físicos e a massificação destas e o estreitamento das fronteiras entre a Arte Digital e o Design Digital.

Diante do que foi exposto, podemos vislumbrar o terreno no qual a pesquisa se desenvolve e as dificuldades encontradas, desde a escassez de material, mesmo com a abundância aparente, da falta de conhecimento dos produtores e artistas quanto à guarda e registro das obras.

Contudo, no cenário atual, percebemos diversos movimentos no sentido de registrar estes eventos, com a publicação de livros, organização de exposições e a construção de espaços dedicados à arte e tecnologia. Como dito anteriormente, mesmo os espaços dedicados enfrentam problemas na formação de seus acervos permanentes, seja pela obsolescência ou desaparecimento de equipamentos ou exclusão dos conteúdos disponibilizados na Internet.

Citamos aqui as iniciativas do ZKM (Center for Art and Media), fundado em 1989 e localizado em Karlsruhe, Alemanha, como espaço que tem desde a sua fundação mantem a preocupação com a promoção, difusão, aperfeiçoamento artístico e proteção de obras em novas mídias. O centro promove ações de aquisição de acervo mediante editais que premiam artistas com exposições, auxílio financeiro, publicações, entre outras iniciativas, estabelecidas pelo comitê organizador.

Outro projeto com a intenção de salvaguarda, acesso e disponibilização de acervos, mídias diversas é o Internet Archive, proposta realizada em consórcio com universidades e empresas, que tem entre seus projetos o desenvolvimento da ferramenta Way Back Machine, cuja característica é a recuperação de dados de sites desativados, com o seu período de cobertura a partir do ano de 1986, contando com cerca de 150 bilhões de páginas armazenadas até o momento em que este texto é escrito. O projeto permite que qualquer usuário, a partir da criação de uma conta exclusiva, crie um repositório compartilhado com licenças baseadas no *Creative Commons*⁴.

Como a área ainda busca a sua própria definição por fazermos parte do processo constitutivo e da necessidade de distanciamento para avaliação do que realmente será ou não incluído na História da Arte, o estudo das manifestações em arte e tecnologia e as suas interfaces museológicas vem se conformando em debates acadêmicos e institucionais, cujo enquadramento ainda é difuso, ora recebendo o título de New Media Art History, por Cristiane Paul (2008), Media Art History, postulado por Oliver Grau (2010) e, mais recentemente, Media Archaeology, conceito apresentado na publicação organizada por Erkki Huhtamo e Jussi Parikka (2011).

Compreendemos que os textos curatoriais das mostras cobertas pelo período da pesquisa, se constituem como elementos fundamentais para a análise e reflexão sobre o pensamento articulado entre a recepção dos meios tecnológicos, a apropriação pelo sistema da arte e a contribuição para os estudos em Arte contemporânea e o balizamento para a inclusão destas iniciativas na História da Arte, conforme reivindicações e apontamentos feitos por Shanken (2009), na busca pelo estabelecimento de um “cânone”.

Os editais de chamamento, lançados em canais especializados na difusão de eventos ligados à arte – digitais ou analógicas ou mais recentemente nas redes sociais, também são analisados por

4 O Creative Commons Brasil disponibiliza opções flexíveis de licenças que garantem proteção e liberdade para artistas e autores. Partindo da idéia de “todos os direitos reservados” do direito autoral tradicional nós a recriamos para transformá-la em “alguns direitos reservados”. Disponível em: <<http://www.creativecommons.org.br/>>. Acesso em: 1 de agosto de 2012.

estabelecerem os critérios, formatos e a qualificação da arte e do papel do artista, se amadores ou profissionais.

Desta forma, ao convocar, receber e exibir as imagens realizadas pelo público há o deslocamento da fronteira entre o trabalho do artista profissional e o amador, justificada nos editais pelo uso das tecnologias digitais. Nos trechos a seguir são evidenciadas algumas questões referentes à própria condição da imagem, a ubiquidade ou quanto ao papel do profissional ou amador, neste processo:

(...) Rx Gallery invites you to participate in a curatorial experiment – a photography show composed entirely of images created with mobile phone cameras. Anyone, anywhere, can send in any image (made with a mobile phone camera), and we will display it. (...)What are the perceptual and communicative ramifications of adding new technologies (photography, video) to this already ubiquitous device? What will people do with a camera they take with them everywhere? What type of photography will non-photographers produce? **Interestingly – images taken with cell phones, though undeniably crappy** in many ways (poor fidelity and resolution), are often astonishingly poetic and immediate. They are rich with personal meaning, perhaps because, already, the cell phone is becoming a part of us, an appendage – thus we have an intimate relationship with the technology, and this intimacy bleeds into the images created with this technology. This is, we admit, just a theory.... (The Mobile Phone Photography Show, 2004)

Observamos, portanto, que a fronteira entre amador e profissional tem sido diluída, pois um artista renomado pode ter seu trabalho ao lado de um amador, já que o espaço expositivo ou a forma de exposição diminui sensivelmente a diferenciação entre ambos. A própria participação do artista profissional como agente de difusão dos meios digitais é outro fenômeno que detectamos.

“A nova era da fotografia digital começa hoje”, com este anúncio a Sony Ericsson traria a público sua parceria como o fotógrafo Robert Clark, convidado para realizar a jornada fotográfica, intitulada Image America, por 50 dias pelos Estados Unidos e Canadá. As imagens postadas diariamente na Internet, em um blog exclusivo do evento, seriam apresentadas finalmente em uma exposição e um álbum. O início de 2005 vivenciaria o dia-a-dia do fotógrafo e o seu Sony Ericsson S710a⁵.

5 About the Sony Ericsson S710a. The Sony Ericsson S710a used by Clark during the IMAGE AMERICA tour is a complete mobile imaging device developed in close coordination with Sony Cyber-shot(R) camera experts. With its 1.3 megapixel CCD camera and 2.3 inch color screen, the S710a captures and displays vivid images. And, the S710a allows for 8x digital zoom and includes features like automatic exposure control, a photo light for darker environments and fun picture effects. In addition to full phone capabilities, the S710a also features an MP3 player for music files, an MPEG4 Media Player for streaming video and 3-D JAVA gaming. The Sony Ericsson S710a is now available at Cingular Wireless for \$449 with a service agreement. For more information, please visit <http://www.sonyericsson.com/us>.

A espontaneidade da tomada da imagem é um dos pontos principais mencionados pelo fotógrafo, juntamente com mudança na visão de mundo permitida pelo dispositivo, como podemos ver em seu depoimento:

(...) It is truly exciting to have the opportunity to undertake such a prolific journey across North America, and have the opportunity to capture the people, places and things that make this country unique. (...) The camera phone is revolutionizing how we see the world, allowing us to capture intimate moments more spontaneously than ever before. This tour aims to be a defining moment in the era of digital photography -- elements of American life all captured with a high performance Sony Ericsson camera phone. (PR Newswire, 2005)

No que tange ao gerenciamento, temos a curadoria realizada por artistas curadores, profissionais da área de comunicação e afins, curadores e críticos de arte, cuja avaliação crítica varia conforme a formação individual, expectativas institucionais e o conhecimento das relações entre a arte e as demais áreas nas quais os eventos se inserem.

Para exemplificar, uma das propostas em análise, o agente promotor trouxe um festival de música com uma mostra de arte e tecnologia em paralelo, sediado em um museu de escultura. Daqui temos como registro um pequeno folder distribuído nos dias do evento, e alguns minutos das falas dos curadores disponíveis na Internet.

Alguns dos recursos utilizados neste trabalho são o portfólio artístico da autora, cuja elaboração contou com a captura de telas de eventos disponíveis na Internet, mas desativados e a coleção de materiais coletados, como *folders*, catálogos e *cd-rom's*, além da recepção de doações de materiais impressos, livros e *cd-rom's* por artistas e curadores.

Pensamos que na disponibilização do banco de dados de modo dinâmico, permitindo o acesso em qualquer lugar e a qualquer momento. Neste sentido, nos apropriamos do mapa, tanto como conceito como forma plástica, tornando os dados coletados visíveis de modo dinâmico, em uma estrutura hipermidiática, sendo a Internet o ponto de apoio e ancoragem para acesso em tempo real. Por este motivo, até o momento, realizamos testes com duas ferramentas de geração de mapas interativos, o Google Fusion e o Stat Planet.

O Google Fusion é um serviço gratuito, disponibilizado pela empresa Google Inc. que oferece a atualização e tutoriais sobre o processo de construção e customização das tabelas, geração

de mapas, exportação e mesclagem de dados provenientes de outras tabelas com dados públicos. Toda e qualquer alteração pode ser visualizada em tempo real, e o mapa localizado na Internet, também pode ser compartilhado com outros usuários que poderão utilizar os dados, cruzando com outras informações. O mapa poderá ser atualizado a qualquer momento pela autora, independentemente de autorizações externas.

A Stat Silk é a empresa responsável pelo desenvolvimento do programa STAT PLANET. O mapa dinâmico vem pré-configurado com dados populacionais que podem ser manipulados pelo usuário com novos dados e temáticas. Ao deletar estas informações o usuário deve inserir seus dados para gerar o novo mapa. Esta operação apresenta uma série de problemas, como a de dados residuais que se forem removidos interfere diretamente na geração do novo arquivo.

Neste caso, mesmo se tratando de uma ferramenta dinâmica, a manutenção e a permanência foram pontos decisivos na escolha da ferramenta para apresentação como produto final da pesquisa. Optamos por utilizar o Google Fusion, dada a questão de maior estabilidade do serviço e do sistema no que diz respeito a disponibilidade online. Além disso, o Stat Planet demanda atualização de *plug-in*, o que poderia trazer problemas futuramente, como a desconfiguração ou perda de dados. Ambas as ferramentas são gratuitas e disponibilizadas na Internet.

Lembramos que o objetivo não é constituir um museu ou reativar as obras, mesmo porque, se quiséssemos nada se compararia a experiência individual, marcada pelo tempo, repertório e disponibilidade por parte do público, ainda que narrada com a maior riqueza de detalhes.

Concluimos que a organização das informações e a disponibilização deste banco de dados venha servir como referência para pesquisas em sentidos amplos, desde as questões estéticas demandadas quanto às mudanças ocorridas no sistema da arte, dos processos de promoção institucional e das implicações nos meios museológicos, entre outros aspectos que poderão emergir a partir da análise dos dados.

Da mesma forma, a sistematização permite o olhar retrospectivo, analítico e comparativo de maneira sincrônica entre estas manifestações e outros movimentos localizados na História da Arte, bem como as suas conexões com as diversas áreas do conhecimento - Computação, Informação, Psicologia Comportamental, Ciências Cognitiva e Cibernética, entre outras – exigindo o cuidado na perspectiva da análise interdisciplinar, característica inerente aos meios e a arte neles apresentadas.

Entendemos que o período em questão poderá ser mais bem estudado em relação ao próprio desenvolvimento da Arte contemporânea em outros suportes, as áreas de contaminações e apropriações, limites e fusões entre as linguagens, cuja convergência de meios e linguagens, notamos ser um agente catalisador e gerador de novas categorias estéticas emergentes.

Compartilhamos aqui parte das observações e percepções, no intuito de refletir, expor, trocar experiências, esperando assim, efetuar novos laços e amadurecer ideias, confrontar as nossas intuições e tornar público os nossos anseios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GOOGLE INC. **Google Fusion**. Disponível em: < <http://www.google.com/fusiontables/Home/>>. Acesso em: 9 de agosto de 2012.

GRAU, Oliver. **Mediaarthistories**. Cambridge (Massachusetts): MIT, 2010.

HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi. **Media Archaeology**: approaches, applications, and implications. Berkeley, California: University of California Press, 2011.

LEMONS, André. **Apropriação, desvio e despesa na cibercultura**. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, Brasil, v. 1, n. 15, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/282/214>>. Acessado em 31 mai. 2012.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

PAUL, Christiane. **New media in the white cube and beyond**: curatorial models for digital art. California: University of California Press, 2008.

PR NEWSWIRE. **Sony Ericsson and Esteemed Photographer Robert Clark Embark on First Photojournalistic Study of North America Captured With a Camera Phone**. 23 de fevereiro de 2005. Disponível em: <<http://www.prnewswire.com/news-releases/sony-ericsson-and-esteemed-photographer-robert-clark-embark-on-first-photojournalistic-study-of-north-america-captured-with-a-camera-phone-54125862.html>>. Acesso em: 04 jan. 2011.

SHANKEN, Edward. **Historicizar Arte e Tecnologia: fabricar um método e estabelecer um cânone**. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, Ciência e Tecnologia** – passado, presente e desafios. São Paulo: Unesp, 2009.

STAT SILK. **StatPlanet** Disponível em: < www.statsilk.com>. Acesso em: 9 de agosto de 2012.

STOCKPHOTOTALK. **Special Interest Blog**: Moblogging Art Exhibitions MPPS and SENT: No more Hot Air Marketing Speeches this Time, please., 15 de maio de 2004. Disponível em <http://talks.blogs.com/phototalk/2004/05/moblogging_art_.html>. Acesso em: 1 de abril de 2012.

Classificação dos itens para banco de dados

a) SMS

- poesia
- articulação de grupos em atividades pontuais – ativismo
- articulação comunitária de cunho social

b) MMS

- Imagens combinadas com textos

c) Fotografia Digital

- Enviadas via MMS
- Baixadas e veiculadas na Internet
- Manipuladas no próprio aparelho

d) Som

- ringtones
- sons polifônicos
- MP3
- Mixagem no próprio aparelho

e) Localização e rastreamento via satélite com aplicação do GPS

- Rastreamento

1. Desenhos bidimensionais baseados em pontos rastreados

2. Desenhos tridimensionais – elaborados a partir dos bidimensionais, manipulados em programas de edição de imagens

- Mapeamento = “mapping” - criação de comunidades online
- Rastreamento + envio de SMS = articulação de encontros entre membros da comunidade

f) Vídeo

- Gravação com edição posterior em PC
- Gravação e edição diretamente no aparelho de celular
- Veiculação na internet
- Envio por sistemas sem fio - Bluetooth ou Wimax

g) TV

- Desenvolvimento de conteúdos
- Transmissão de programas com conteúdos exclusivos

Tabela 1. *Classificação dos itens para banco de dados, 2008- 2011.* Rosângela Aparecida da Conceição.

IDEIAS DESENHADAS: IMAGENS DA CONSTRUÇÃO DE UM ARTISTA DO LÁPIS.

Rosângela de Jesus Silva¹

“Escrever um livro não é fácil.
Pintar um livro, porém, é mais difícil.
Desenhar com a palavra é dificultoso, mas é comum; escrever com o desenho é mais dificultoso ainda e menos trivial.
Portanto, escrever um livro sem palavras, isto é desenhar um livro, é um trabalho de superior quilate.
Principalmente quando o desenho, o traço, o risco é de tão fácil compreensão como a palavra.
Alcançar este resultado é alcançar uma vitória.
A idéia escripta dá que se admire um talento.
A idéia desenhada dá dous talentos a admirar.
No primeiro caso há o fundo; no segundo, além do fundo, há a fôrma.
E, pois, quem escreve um livro é um talento; quem pinta um livro é dous talentos.”²

O aspecto mais destacado na obra de Angelo Agostini foram seus desenhos, publicados nas diversas revistas pelas quais passou, não apenas para quem lia, mas, conforme citação acima, pelo próprio caricaturista. A força expressiva dessas imagens e o pioneirismo do caricaturista não deixa de trazer inquietações e algumas risadas a quem folheia seu trabalho. Através do sfumato do seu lápis Agostini circulou pelo Brasil na segunda metade do século XIX promovendo debates, denunciando mazelas sociais, imortalizando rostos, satirizando, ironizando, mas acima de tudo, apostando na força de suas imagens enquanto elemento civilizador.

Diante da relevância desse material, acreditado não apenas pelo caricaturista, como também pela historiografia posterior, esse trabalho procura olhar para essas imagens e discuti-las enquanto criação artística, mas também como elemento utilizado com a intenção de educação, reflexão e crítica de uma sociedade.

A técnica empregada por Agostini na imprensa foi aquela do lápis gorduroso sobre a pedra litográfica, inicialmente com desenhos mais rápidos, menos elaborados, no entanto seu traço ganharia cada vez mais segurança, produzindo composições cuidadosas com os detalhes e de caráter

1 Instituto de Artes/UNICAMP, Pós-doutoranda com financiamento da FAPESP.

2 *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.43, 11/11/1876, p.3 “Um Album”

extremamente narrativo. A experiência e conhecimento do mundo jornalístico e artístico forneceram ao caricaturista instrumentos preciosos no aprimoramento do seu trabalho. Este, por sua vez, se tornaria cada vez mais sofisticado, alcançando nos anos 1880 grande maturidade, a qual pode ser observada tanto no manejo técnico do *crayon* quanto na maneira de organização, exposição e utilização das imagens e discursos nas revistas.

Angelo Agostini sabia que possuía em suas mãos um meio extremamente rico de comunicação e ainda pouco explorado no meio jornalístico brasileiro, por isso em momento algum, deixou de fazer uso dessa ferramenta, de maneira astuta e criativa. A “(...) prosperidade, como a de todo jornal caricato depende muito directamente da habilidade do lápis que o ilustrar.”³

Para que se possa brevemente acompanhar a evolução do traço do caricaturista será preciso analisar algumas imagens dos primeiros tempos em São Paulo até sua fase madura na *Revista Illustrada*. De maneira geral essas primeiras composições obedecem a quadros geométricos bastante precisos, com predominância de linhas horizontais, verticais e diagonais, as quais estruturam o desenho, por exemplo, através de mesas, fachadas de edifícios, portas, janelas, grades, etc.

No número 09 do *Diabo Coxo*, as duas páginas centrais (4 e 5), como em todas as outras revistas de Agostini são ilustradas. Nelas é possível observar a estrutura geométrica que as compõem. A primeira imagem a esquerda chama a atenção porque é um tema que será retomado outras vezes pelo caricaturista, de maneira que se poderá acompanhar o desenvolvimento no seu tratamento. Na cena são evidenciadas as péssimas condições do calçamento da cidade, de forma que os cidadãos ficavam expostos ao perigo de uma queda em público (imagem 1). No desenho há uma grande faixa horizontal utilizada como um muro, e esta faixa divide o que é a rua do que seria o céu. No canto direito observa-se o telhado de uma casa de duas águas, numa composição simples, quase infantil. O elemento mais elaborado é um homem de fraque e cartola que acabou de enfiar o pé em um buraco, tem seu corpo em declínio, os braços e mãos abertos para amparar-se do tombo e a perna direita, que ficou fora do buraco, suspensa no ar. No plano do fundo há duas pernas de ponta cabeça dentro de outro buraco. Para dar a sensação de profundidade do buraco o caricaturista escurece um ponto do desenho com seu lápis, passando-o várias vezes até obter um contraste de preto acentuado. O esquema é simples, mas se comunica de maneira bastante eficiente com o leitor, o qual sem a ajuda de qualquer legenda entende imediatamente a mensagem.

3 *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, N.98, 12/01/1878, p.2.

Outra característica desses primeiros desenhos é que não se observa uma preocupação com a anatomia dos corpos nas imagens, tanto do *Diabo Coxo* como no *Cabrião*, pernas, braços, pés e mãos são bastante simplificados, os dedos das mãos, às vezes, são apenas rabiscados em esboços que obedecem apenas a quantidade presente em cada membro, sem qualquer atenção, inclusive, para as possibilidades reais de movimentos que estes poderiam executar como é possível observar na imagem do numero 24 do *Cabrião*. A estrutura geométrica se repete na estruturação da sala, onde se observam três mesas, um parapeito e várias pessoas. A figura sentada na mesa, de frente para o leitor é um bom exemplo de ausência total de anatomia, seus dedos são rabiscos que se do-
bram em várias direções. A perna direita, sob a mesa, tem um tamanho incompatível com o corpo da figura, a perspectiva da mesa contribui para isso. As figuras atrás do parapeito são um amontoado de braços, pernas e cartolas, entre os quais não é possível identificar qualquer fisionomia (imagem 2). No entanto a ideia de tumulto e desespero dos funcionários é evidente.

A sequência narrativa “Costumes paulistas” (imagem 3 e 3a) presente no *Cabrião*, nos mesmos moldes do *Zé Caipora*⁴, é um exemplo bastante ilustrativo do traço simples de Agostini desses primeiros anos, todavia, já com um humor bastante refinado e um olhar atento para realizar uma perspicaz crítica de costumes. As cenas retratam a intimidade do lar de uma família branca daquele período, onde o pai se informaria lendo o jornal, a mãe cuidaria de costuras ou bordados, a filha mais velha se ocuparia de uma boneca para a menor e de suas aulas de piano, o filho homem brincaria com o animal de estimação e os negros permaneciam na cozinha. Em todos os quadros há elementos da arquitetura ou do mobiliário que estruturam a composição, os personagens são caracterizados de acordo com suas funções, não há nada que os distinga particularmente diante de outras famílias, a ideia é que qualquer família se veja ali. Os traços são simples e objetivos. O personagem do pai é gordo e tem barriga, ao passo que o jovem pretendente é magro, alto, com uma silueta alongada e elegante. Os elementos mais curiosos estão presentes na segunda sequência de imagens, na página 5, na qual a família precisa de um longo tempo para estar apresentável,

4 O Zé Caipora é um personagem criado por Angelo Agostini em 1883. Nhô Quim é outro personagem, nos mesmos moldes do Zé Caipora, mas criado em 1869. Ambos são homens simples do interior, com hábitos considerados engraçados na corte e que se envolvem em confusões cômicas ou românticas, as quais são narradas em pequenos quadros. Consideradas as primeiras histórias em quadrinhos do Brasil, esses personagens alcançaram grande sucesso quando publicados. O Zé Caipora é um personagem mais elaborado, sobretudo, pela complexidade que vai adquirindo suas histórias, bem como pela duração da publicação, a qual, com algumas interrupções, adentram o século XX, sendo publicado até 1906 n’*O Malho*. Há um livro com a edição fac-similar desses quadrinhos, bem como uma introdução organizada por Athos Eichler Cardoso: *As Aventuras de Nhô-Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883/Angelo Agostini*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

ao mesmo tempo em que o convidado era observado por alguém atrás da porta. Em outra cena, onde se conversa sobre a visita, cada um dos personagens assumem características de um objeto distinto, uma tesoura, um violoncelo e uma navalha, numa provável referência às expectativas ou impressões de cada um.

A cena do jantar parece ter quebrado a sequência narrativa ou iniciado outra, pois surge depois que o personagem já teria ido embora. Desperta a atenção do leitor a observação do convidado entregando disfarçadamente seus petiscos ao cachorro e, logo depois, um desfecho nada agradável, em que o personagem aparece vomitando um enorme jato escuro no meio da rua, logo na saída da casa visitada. Não há na composição nenhum elemento técnico aprimorado, os desenhos são quase esquemáticos, no entanto, a sequência narrativa, a comicidade das cenas e o discurso moral, prendem a atenção do leitor convidando-o a rir, mas ao mesmo tempo a refletir sobre hábitos e atitudes negativas, as quais poderiam ser corrigidas. A imagem tanto tem um caráter satírico como de educação, ao mostrar o que estaria errado, tudo isso sem a necessidade de grandes recursos técnicos.

Nesses dois primeiros periódicos as caricaturas atuam de forma crítica, mas uma crítica geral, direcionada a costumes, instituições. A partir da década de 1870 as imagens feitas por Agostini são mais direcionadas, se preocupam em identificar fisionomias, não que, os retratos, por exemplo, não figurassem nesses primeiros periódicos, eles apareceram, embora em pequeno número. No entanto, na *Revista Illustrada*, sobretudo, talvez porque Agostini já tinha um nome que circulava com certo respeito pela corte, tivesse acumulado alguma bagagem na imprensa, sua crítica seria mais direta e isso se refletia na construção e elaboração dos desenhos. Ao mesmo tempo em que o artista brinca, usa sua criatividade, seus desenhos adquirem certo peso, por apresentarem composições mais complexas. Sobressai seu domínio do sfumato e do claro escuro, bem como há uma crítica que exige do leitor um maior domínio da situação política e social para que este possa participar mais ativamente da fruição da imagem. O caricaturista ousa mais e experimenta, se mostra na execução do seu trabalho, conferindo status ao seu ofício.

Na imagem publicada no número 212 da *Revista Illustrada* de 1880 o caricaturista aparece na capa da revista, debruçado sobre a pedra litográfica e rodeado pelos seus pequenos repórteres, os quais o auxiliam no trabalho (imagem 4). Há grande movimentação, alguns repórteres trazem os lápis, outro lhe mostra uma fotografia, sentado no chão, outro, aponta os lápis, enquanto a sua

direita um outro pequeno lê as notícias. A variedade de posições que cada personagem apresenta exige grande habilidade do desenhista, conferindo á imagem complexidade de execução. Ao lado da mesa onde trabalha há ainda uma grande pasta com outros desenhos já realizados dos quais só se vê uma pequena parte, um provável material de consulta ou as provas da edição daquela semana. A cena informa ao leitor quão multifacetada e séria seria a atividade do caricaturista, o qual precisa estar informado, ter modelos, se concentrar, para então estampar nas páginas do periódico as imagens que divertiam, informavam e educavam o leitor.

O tema da cidade e suas condições foram abundantes nessas publicações de Agostini, tanto com relação á sujeira, aos buracos, como a falta de estrutura para enfrentar fenômenos naturais, como chuvas. Assim como na imagem do *Diabo Coxo*, comentada anteriormente, o foco era o habitante do local, o qual seria afetado diretamente pelas condições da cidade. Porém a composição agora envolveria mais personagens, além, de mostrar mais elementos do espaço urbano. A imagem cinco ilustra os efeitos de uma chuva na cidade do Rio de Janeiro. O caricaturista chama a atenção para as dificuldades que uma chuva abundante causaria às pessoas que transitavam pelas ruas da cidade. Na composição podem-se observar algumas carruagens quase submersas com pessoas sendo carregadas na parte superior dessas segurando guarda-chuvas, outras sobre burros com a água cobrindo suas pernas, outras ainda sendo carregadas nas costas de outra pessoa, ou ainda abrigadas em qualquer lugar alto. Há uma gaiola boiando sobre a água no meio da rua e cabeças de animais que nadam buscando sobreviver, além de uma cartola que flutua. Ao fundo, da janela do alto de um sobrado, alguém recupera ou joga um cesta para outro que está quase submerso na água. A chuva é constante, os traços diagonais na composição sugerem a intensidade desta, bem como a quantidade de guarda-chuvas. No primeiro plano, á esquerda, tem uma janela com pessoas de cócoras no parapeito, segurando um guarda chuva, a água está a poucos centímetros de invadir a janela. Só a parte superior das construções, todas de dois pisos, parecem estar seguras da enchente. Uma novidade que o caricaturista oferece ao leitor é o lado interno das casas afetadas mostradas na parte superior da composição. Ali aparecem pessoas de pijama sendo surpreendidas pela água que invade seus dormitórios, alguns acordados pela água em sua cama, outros já se arranjam subindo em móveis mais altos. As janelas parecem mais a porta da rua. Na última cena da direita, os personagens observam seus pertences flutuando e ao fundo é possível ver um homem que passa pela rua

segurando seu guarda-chuva, com a água na altura do peito. Embora o desenho ainda ofereça uma composição pautada em elementos geométricos, a riqueza de detalhes e complexidade da cena é bem maior do que aquela vista no *Diabo Coxo*.

Os desenhos também poderiam apresentar uma retórica bastante intrigante, como, por exemplo, mostrar um homem grávido para falar de algo que estaria ainda por acontecer. Ou ainda atribuir formas de animais para falar dos políticos, como sanguessugas sentadas nas cadeiras do parlamento, papagaios, burros, etc.

Agostini realizou composições que demonstram relevante domínio do sfumato. Na imagem seis observa-se um índio deitado sobre as raízes de uma grande árvore da qual saem vários cipós. O corpo do índio está de tal forma entrelaçado pelos cipós e raízes da árvore que não é possível perceber, em alguns pontos da composição os limites entre o corpo e a flora que o cerca. A parte esquerda do seu rosto vai paulatinamente sendo escurecido pela sombra do tronco da árvore. No belo corpo adormecido do índio, é possível reconhecer uma musculatura forte, desenvolvida, bem como o contorno perfeito dos seus membros inferiores. O desenhista demonstra cuidadoso estudo anatômico, bem como domínio da composição. Há um afeito sombrio no primeiro plano reforçado pelas teias de aranha, o qual contrasta com uma paisagem de montanhas no fundo. Embora haja elementos realistas na composição como o corpo do índio e a natureza que o envolve, muito dificilmente uma natureza tão fechada e presente, como aquela vista em primeiro plano, estaria próxima de uma paisagem montanhosa e sem nenhuma vegetação imponente como o que se apresenta no plano de fundo. Além disso, a aranha e três insetos presos na teia, todos com rostos humanos é que vão dar o tom crítico e caricatural da cena. No corpo dos insetos há palavras que indicam precisamente de quem se trata (lavoura, parlamento) e a aranha foi identificada como a política. O índio fazia referência ao Brasil, figura, aliás, quase sempre utilizada para caracterizar o país. O caricaturista utiliza sua habilidade de desenhista, abre mão da veracidade artística na composição, para reforçar seu discurso crítico, necessário para alcançar o objetivo da revista.

Uma das características das ilustrações de Agostini na imprensa será a demonstração de sua habilidade artística enquanto desenhista, completada por elementos fantásticos, como isentos meio humanos, ou humanos meio animais, ou ainda pela desconfiguração ou deformação de algum membro da figura, característicos da caricatura. No entanto, sua habilidade de representação

realista, no sentido de tecer uma relação direta com o real é sempre ressaltada, como por exemplo, através dos rostos, feitos como se fossem retratos.

A imagem sete ocupou as duas páginas centrais da *Revista Illustrada*, o personagem principal uma enorme cebola ainda com o caule preso. Porém a cabeça da cebola era o rosto de uma importante pessoa do Império naquele momento, o presidente do 25º Gabinete do Império Martinho Álvares da Silva Campos⁵. Na base da composição há dois reportes, um deles segura pincel e palheta, ou seja, o responsável por pintar diversas passagens recentes da atuação do político e, o outro, segura a cebola sobre a tão cobiçada cadeira do poder. Nas imagens ao redor da cebola observa-se a pasta de ministro e o chapéu, o ministro abraçando de joelhos uma cadeira, chutando a câmara provincial, representada como uma gaiola, O chefe do gabinete empunhando uma bandeira liberal, enfim, em várias ações cujo objetivo seria garantir o poder.

Por que associá-lo a uma cebola? Além de ser um vegetal que quando cortado causa desconforto aos olhos, muitos não apreciam seu sabor picante, considerando-o um alimento indigesto. Talvez o caricaturista quisesse justamente apontar para esse fato. Outra questão que deve ser considerada é o fato do desenho ter sido feito no mês de fevereiro, depois do carnaval, período marcado pelo início da quaresma, e, naquele momento, onde a igreja estava bastante presente na vida das pessoas, pelos jejuns de carne vermelha, impostos pela igreja católica. Foram recorrentes nesse período, as reclamações na revista acerca dessa dieta, considerada sem graça devido ao consumo constante de bacalhau, prato, geralmente, acompanhado de cebolas e batatas. Há inclusive outra caricatura na qual o rosto de Martinho Campos aparece em um prato com bacalhau servido em uma mesa rodeada de políticos. Certamente o caricaturista fez uma brincadeira aliando a obrigatoriedade de degustar tal prato, com a necessidade de conviver sob o governo do ministro em questão. Este, por sua vez, foi bastante criticado na revista, tendo também sido representado como um balão e uma bigorna, sempre com um destaque especial para a semelhança do rosto.

A criatividade de Agostini nas caricaturas também se mostrou através de citações de artistas, como se pode observar na imagem oito. Feita em celebração ao terceiro centenário da morte de Camões comemorada no Rio de Janeiro. Sobre o mar iluminado com barcos enfeitados com luzes e toda a orla tomada de pessoas, surge no céu o gigante Adamastor iluminado pela alegoria

⁵ Martinho Campos (1816-1887) esteve a frente de um gabinete liberal, porém bastante curto. Teve início em 21 de janeiro de 1882 e foi dissolvido em três de julho do mesmo ano.

do tempo. O personagem do poema épico *Os Luzíadas* formou-se a partir dos rostos de pessoas envolvidas nas comemorações, bem como de uma edição do poema e das coroas de louros e faixas comemorativas. Os olhos, a testa e a boca foram representados por rostos, a orelha por um medalhão de Camões, o nariz por uma edição do poema, os cabelos pelos louros de uma coroa, a barba e o bigode do gigante formaram-se pelas fitas que prendiam coroas de homenagem e faixas. Este tipo de representação que reúne diferentes objetos para formar rostos foi bastante utilizado pelo milanês Arcimboldo⁶, ainda no século XVI. O artista formava rostos organizando em uma disposição complexa frutas, verduras, legumes, animais, plantas, flores e os mais variados objetos, criando seres estranhos, sob uma metamorfose humana reconhecível. Sylvia Ferino-Pagden, no texto do catálogo de 2007 sobre o artista, fala da surpresa e do desconcerto que nos causa o primeiro olhar para uma obra de Arcimboldo. Um percurso que traz desconforto aos olhos, causa estranhamento até que se compreenda cada elemento ali reunido e se descubra o artifício do artista. Diante da obra, pode-se rir ou sentir repulsa, mas certamente o olhar de quem observa será despertado. A retórica desse artista, fruto de uma observação atenta e de muita sagacidade, flerta com a caricatura. Nesse sentido nada mais natural do que um caricaturista evocar suas composições. Enquanto artista era importante para Agostini conhecer a história da arte, da mesma forma que enquanto caricaturista saberia reconhecer a retórica e criatividade ímpares de um trabalho como o de Arcimboldo, extremamente ricas para a produção caricatural. Em uma imagem que poderia não passar da ilustração de um evento social no Rio de Janeiro, Agostini ofereceu um elemento novo ao leitor, através de um personagem da trama do homenageado, confere destaque a algumas personalidades ao mesmo tempo em que diverte o leitor.

Agostini dificilmente citou nomes ou fez referências a figuras com as quais dialogasse, muito menos falou de sua formação artística, parecia querer mostrar-se autodidata. Assim o pesquisador precisa estar atento a pequenas pistas, e por vezes ariscar-se através do que o olhar pode sugerir.

6 Sobre Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) ver catálogo elaborado pelo Kunsthistorisches Museum de Viena em 2007, com uma tradução em francês do mesmo ano, para a exposição “Arcimboldo 1526-1593” apresentada pelo Senado Francês no Musée du Luxembourg entre setembro de 2007 e janeiro de 2008.

BIBLIOGRAFIA

- BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864 –1888)*. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CAGNIN, Antônio Luiz. *Angelo Agostini: imagens do Brasil Império – caricaturas e quadrinhos*. São Paulo: HAIA, 1996.
- CHARLES, Christophe. *Le Siècle de la Presse 1830-1939*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- EULÁLIO, Alexandre. O século XIX. In: *Tradição e Ruptura: síntese da arte e cultura brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1984.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura : a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- SODRÉ, N. Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

IMAGENS



Imagem 1: Angelo Agostini, *Diabo Coxo*, São Paulo, N.09, 1864, ano I, p.4

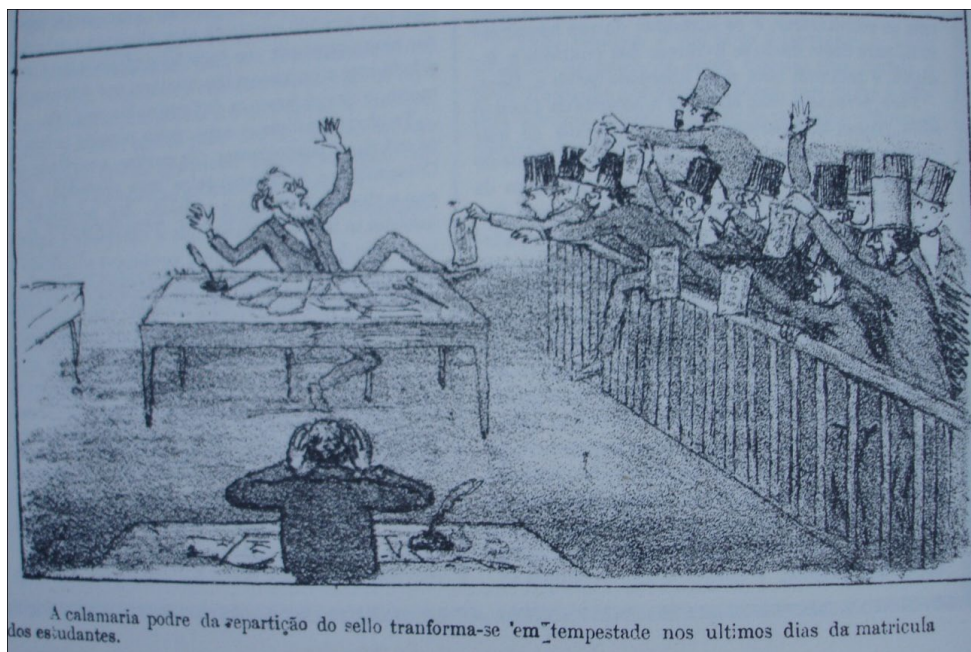
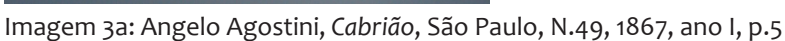


Imagem 2: Angelo Agostini, *Cabrião*, São Paulo, N.24, 1867, ano I, p.4



Imagem 3: Angelo Agostini, *Cabrião*, São Paulo, N.49, 1867, ano I, p.4



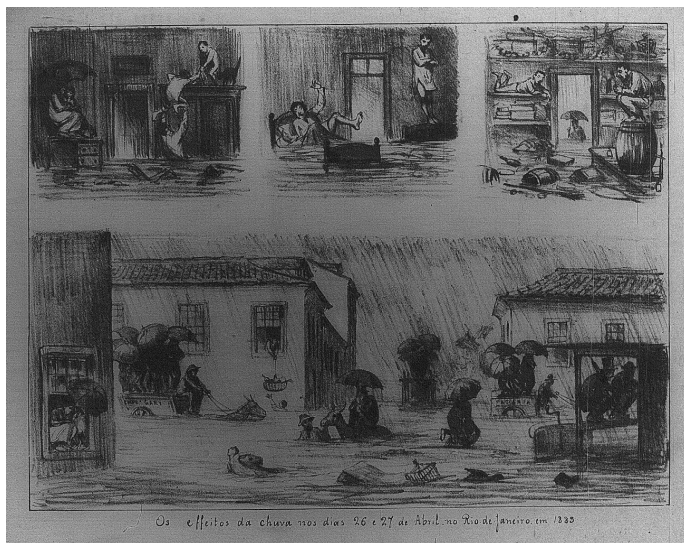


Imagem 5: Angelo Agostini, Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, N.340, 1883, p8

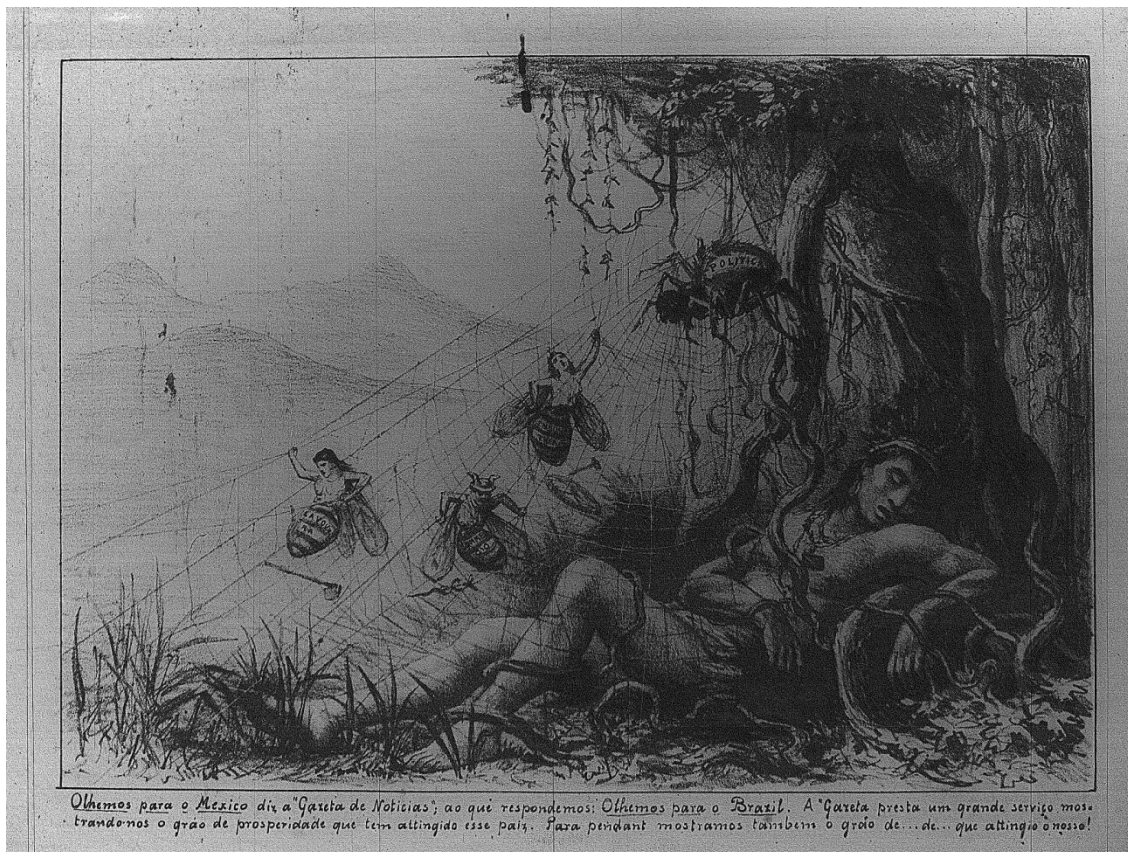


Imagem 6: Angelo Agostini, Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, N.251, 1881, p5



Imagem 7: Angelo Agostini, Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, N.285, 1882 p4 e5



Imagem 8: Angelo Agostini, Revista *Illustrada*, Rio de Janeiro, N.212, 1880, p.4 e 5

PORTA ADENTRO: CENAS DE INTIMIDADE NA PINTURA DE BELMIRO DE ALMEIDA

Samuel Mendes Vieira¹

A produção artística e o ensino das artes no Brasil dos oitocentos tem sido alvo de importantes reavaliações críticas, que desde as décadas de 1970, passando pelos anos 1980 até a atualidade², trouxeram avanços e revisões com o intuito de ampliar a compreensão e eliminar conceitos generalizantes e restritivos. Essa literatura renovada, resultado de novas abordagens e diferentes pontos de vista, contribuiu na valorização de obras e artistas antes negligenciados pela crítica modernista.

Mesmo diante desses avanços ainda existem questões que anseiam por respostas e alguns esclarecimentos. Sabemos o quanto a Pintura Histórica foi importante para construção da ideia de nação ao século XIX e início do XX. Afinal para consolidação da ex-colônia era preciso construir um discurso, seja ele verbal ou visual. Mesmo os outros gêneros da pintura como o retrato, a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero serviram, em parte, para ilustrar ou corroborar a “presunção tácita de que a expressão artística no Brasil passa prioritariamente por manifestações daquilo que é externo e visível” (CARDOSO, 2008: 115). Mas tal axioma precisa ser problematizado.

Nas décadas de 1880-1890 o *petit genre* tomou força frente à crise da Academia, que se viu atacada por muitos de seus mestres e alunos que a acusavam de não propiciar um cenário favorável à liberdade de criação e de não acompanhar as novas tendências artísticas. O Realismo favorecia as ditas cenas de gênero e nesse contexto passou a ter visibilidade e adesão de muitos artistas, como ressalta Quirino Campofiorito:

Vêm-se os primeiros quadros dissociados de temas buscados no Velho Testamento ou na antiguidade clássica, que chegavam mesmo a certas liberdades, ainda que limitadas pela acomodação às tarefas de ateliê. A natureza, finalmente, começa a desvendar-se para o pintor brasileiro, assim como o chamado **quadro de gênero, que escapa sempre ao repertório escolar para procurar a vida social, a criatura humana em seu habitat real** [grifo nosso]. (CAMPOFIORITO, 1983: 18).

1 ICH-UFJF, mestrando em História (FAPEMIG).

2 Trabalhos como o de José Roberto Teixeira Leite (*Arte no Brasil, 1979*), Walter Zanini e Mario Barata (*História Geral da Arte no Brasil, 1983*), foram fundamentais, ainda que introdutórios, para o começo de uma desconstrução da desgastada oposição “Acadêmico” versus “Moderno” a que a crítica anterior constituiu quase como tipologias estilísticas para arte brasileira, o que não ajuda a compreender a singularidade das obras do período. Sobre esses aspectos da historiografia da arte brasileira, a Prof(a). Dr(a). Sonia Gomes Pereira (UFRJ) tem publicado diversos trabalhos fazendo um balanço analítico e crítico dessa literatura.

Nota-se que o crítico chama a atenção para a ênfase que os pintores passaram a dar aos aspectos humanos, suas características e comportamentos em seus espaços de sociabilidade e intimidade. Trata-se de outro impasse que a atual historiografia da arte precisa transpor, é necessário transfigurar o lugar comum de que tudo que foi produzido ao longo do período oitocentista e mesmo na aurora do século seguinte se resume a construção ou consolidação de um discurso oficial ou mesmo apenas para criar mitos sobre uma “brasilidade”. Ainda caímos em armadilhas como essas por esquecermos que a produção desse período é muito diversa e que esta para além das narrativas nacionalizantes.

Na tentativa de ampliar os repertórios e as abordagens esse trabalho pousa o olhar sobre uma tela de dimensões modestas, mas que propicia diálogos importantes com outras de seu contexto. “Amuada” (**Imagem 01**), obra em questão e que faz parte do acervo da Pinacoteca do Museu Mariano Procópio em Juiz de Fora, foi pintada por Belmiro Barbosa de Almeida Júnior (1858-1935) (**Imagem 02**), artista mineiro nascido na cidade de Serro. Egresso do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde matriculou-se aos 11 anos, iniciou seus estudos na Academia Imperial Belas Artes aos 16. Tornou-se pintor e escultor, também atuou como caricaturista, talento pelo qual se fez notório, tendo trabalhado em diversos periódicos ilustrados (REIS JÚNIOR, 1984: 18).

A princípio somos induzidos a incluir a tela na categoria de pintura de gênero por narrar um episódio sentimental, intimista e de caráter subjetivo. A figura da jovem senhora cabisbaixa, com as mãos repousadas sobre as pernas, foi a maneira que o artista encontrou para representar uma tristeza profunda d’alma. Amuar-se é o mesmo que aborrecer-se com algo ou alguém, enfadar-se, ressentir-se. Vemos seu rosto coberto por uma expressão desoladora, numa mistura de consternação e tédio. Os olhos estão voltados para o rés-do-chão, não há gestos eloqüentes, não existe ação, o corpo encerra-se em si mesmo, numa profunda impotência. A narrativa da obra se encerraria superficialmente a partir dessas observações, mas o que reserva um olhar metódico? Quem é esta mulher desolada? Que ambiente é este e a que classe ela pertence? O que nos evoca as requintadas roupas?

A chave de leitura do quadro está em sua composição aparentemente simples e na superfície decorativa em torno da figura feminina. Belmiro compôs sua tela partindo de duas linhas, uma vertical e outra horizontal, ambas se cruzam demarcando o centro da tela sobre as mãos da modelo. Usando desse recurso consegue ligar a imagem ao título que deu a obra. Rodeada por um ambiente

rico em texturas e objetos, suas roupas denotam bom gosto e requinte, o aconchegante estofado, os quadros pendurados na parede e as almofadas denunciam um cenário de intimidade capturado pelas pinceladas do artista, a triste senhora parece reclusa em algum canto de seu lar.

Esse olhar arguto, provavelmente impingido pelo exercício cotidiano da sátira lhe aguçou o senso de observação ao ordinário da vida, como já bem ressaltou Gilda de Melo e Souza (2009: 297), mas também para os sentimentos íntimos humanos. Belmiro já havia mostrado ao público essas qualidades em sua mais famosa tela, “Arrufos” (**Imagem 03**). Exposta pela primeira vez em 1887, no Salão De Wilde no Rio de Janeiro, causou furor junto ao público e a imprensa da época (CAVALCANTI, 2006).

As rugas entre um casal burguês foi o episódio narrado pelo pintor, a mulher debruçada sobre um estofado se debulha em lágrimas diante da notável indiferença estampada na face do alinhado rapaz, sentado em um *fauteuil*, tem à mão direita um cigarro, que só faz reforçar o prazer solitário em que está mergulhado. Distante do iminente destino de ambos e ausente do fino ambiente, o distinto jovem só reforça o que o título da tela sugestiona, ou seja, um desgaste amoroso, um grave desentendimento.

A figura da mulher de “Arrufos” é representada em prantos, a rosa despedaçada no chão, colocada em primeiro plano na tela, denuncia que foi atirada como resultado de um gesto de cólera da jovem indignada, provavelmente com algum episódio ocorrido fora da sala em que o casal é representado, quanto a isso ela diverge da tristeza demonstrada pela dama na tela “Amuada”, a primeira sente contidamente a sua desilusão, enquanto a segunda apresenta visceralmente sua dor. Essa eloquente desilusão também aparece em “A má notícia” (**Imagem 04**), pintada uma década depois, Belmiro recorre à mesma fatura e nela a jovem dama também se debruça sobre um *fauteuil* (**Imagem 05**), agora, diante de uma carta que parece trazer notícias desagradáveis, motivo que a impeliu jogar ao chão o objeto de seu desesperado pranto.

Impelido também é nosso olhar em cruzar essas sugestivas imagens com seu contexto, tanto pictórico como social. A literatura e mesmo o advento dos estudos sobre a História das mulheres são ricos em suas descrições e representações sobre o universo feminino no século XIX, suas histerias, angustias, seus gritos, sussurros e recalques, que nos anos derradeiros foram fontes para os artistas, sobretudo para aqueles que se dedicaram a capturar as intimidades da burguesia das grandes capitais, como Paris, Londres e Nova York.

Impossível não notar a semelhança do casal de Belmiro com aquele retratado por Henri Gervex (1852-1929) (**Imagem 06**) retornando de um dos muitos bailes que embalam ricos salões da época, assim como é próximo o recalque da jovem (**Imagem 07**) de Jean Béraud (1849-1935), tão culpada por se entregar a seus sentimentos que sufoca seu pranto em meio ao aveludado e claustrofóbico recinto, que anos mais tarde parece ter inspirado o cineasta sueco Ingmar Bergman em sua perturbadora película “Gritos e Sussurros” (1972) (**Imagens 08**). Culpa, também, que o pintor francês não se eximiu de satirizar (**Imagem 09**), transformando a concupiscente Madalena em uma típica dama de puras vestes, arrependida aos pés de Jesus rodeado por fariseus travestidos em poderosos burgueses em sua polêmica tela, “*La Madeleine chez le Pharisein*” (1891), exposta no salão de 1891. Distantes pelo modo como expuseram seus sentimentos, mas próximas pela insatisfação que as dominava. E sobre essa insatisfação, as palavras de Flaubert (1821-1880) sobre Emma Bovary são enfáticas:

“A voracidade de Madame Bovary acompanhava-se de permanente insatisfação: ela não era feliz, nunca o fora [...] cada sorriso escondia o bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, qualquer prazer era um desgosto e os melhores beijos deixavam nos lábios apenas um irrealizável desejo de uma maior volúpia.” (FLAUBERT, 2002, p.298).

Essa atualidade do pintor mineiro é claramente sinalizada por Gonzaga-Duque em seu livro “A Arte Brasileira” (1888). Na obra é bastante enfático ao dizer que o artista é pioneiro em romper com os precedentes, minando com os “assuntos históricos” e optando por “assuntos domésticos”, provando “que compreende o *desideratum* das sociedades modernas” (GONZAGA-DUQUE, 1995, p. 212). O crítico errou ao atribuir o pioneirismo ao artista mineiro, sabemos o quão perigoso é esse tipo de afirmação, talvez não tenha lembrado que José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), “causou furor no Rio de Janeiro como sua exposição individual em 1882” (CARDOSO, 2008, p. 473), nessa mostra o pintor paulista apresentou entre muitas obras, duas cenas de gênero, as quais o crítico e articulista Félix Ferreira comentou ser as mais apreciadas por um “público superior a mil pessoas”³. “*Pendant le Repos*” (**Imagem 10**), posteriormente conhecida com “O descanso do modelo”, e “Um cantinho de atelier” (**Imagem 11**), mesmo tratando-se de cenas de bastidores, ou seja, intimidades no atelier do artista, as obras apresentam ambientes ricamente de-

3 FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885. Texto com ortografia atualizada. Disponível no site: <http://www.dezenovevinte.net/>

corados, tecidos, porcelanas e papéis de parede. Mais tarde, além de dedicar-se a temática caipira, o Almeida Júnior também revelaria sua aptidão em captar emoções e cenas de interior, como em “Leitura” (1892) (**Imagem 12**) ou mesmo em “Saudades” (1899) (**Imagem 13**).

A temática também despontaria no pincel do baiano Rodolfo Amoêdo, que explorou os espaços de feminilidade como nenhum outro, “Recordação” (**Imagem 14**), também pertence ao acervo do Museu Mariano Procópio e como a tela de Belmiro é um retrato psicológico. Esta aquarela sobre papel, feita com grande acabamento no desenho, retrata uma jovem segurando um ramo de flores recostada em uma cadeira, numa pose típica de ateliê. Seus olhos fitam algo que lhe passa pela memória, não mira um objeto específico, mas sim uma lembrança que lhe passa pela cabeça. A luz que adentra a sala pelos fundos cria uma atmosfera etérea e saudosista reforçando o enunciado do artista. Mais uma vez a mulher aparece representando uma sensação subjetiva e emocional. Em “Más notícias” (1895) (**Imagem 15**) o mesmo olhar que antes contemplava alhures, agora se revela perturbador, o rosto esta pousado sobre a mão direita contorcida de ódio contido e na outra esta aninhada a carta, de frente para espectador, o olhar fixo parece indagar exatamente o que buscamos nele.

Essa pintura que devassa o interior doméstico e humano ganhou força junto às últimas décadas do século, dando resposta a um público burguês sedento por telas de menores dimensões e de aspecto decorativo, com temas frugais e cenas próximas a realidade vivida,

As pinturas de gênero, principalmente as de fins do século XIX no Brasil, funcionavam como espelhos que refletiam cenas estudadas e escolhidas da intimidade da casa, da família, do indivíduo, penduradas nas paredes das casas burguesas – uma auto-imagem de intimidade domiciliar. Esse espelho imaginário levaria para a tela imagens produzidas de acordo com convenções sociais e estéticas, com seus códigos próprios, tornando importante saber quem fez as telas, quando, onde, em que condições, por que foi feito, do que se falou delas e, se for o caso, por quem foram adquiridas. (MALTA, 2006, p. 07)

Revelando uma dimensão psicológica e doméstica as obras de Belmiro de Almeida e de tantos outros, nos colocam diante de um outro aspecto sobre a cultura visual no Brasil, um aspecto que passa longe daquele que buscou inventar uma “brasilidade de raiz”. Essa produção demonstra que a introspecção e sensibilidade não são alheias à natureza do brasileiro. Apesar de um cenário político conturbado, nas últimas décadas do século, observamos uma transformação no gosto das

elites urbanas. Voltando-se para o interior das casas e mesmo das almas e tendo superadas as etapas de consolidação da nacionalidade, os artistas passaram a refletir sobre o amadurecimento de suas produções, resultando em um panorama diverso em estilos e técnicas, que precisa ser melhor explorado pela historiografia e crítica de arte na atualidade.

REFERÊNCIAS

- CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983. Vol. 4, p.18.
- CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CAVALCANTI, Ana M. T. “Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1938) - história da produção e da recepção do quadro. In: **Anais do III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual**. Florianópolis : Clicdata Multimídia, 2006. p. 300-307. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=docente:anacanti:artigos>>
- COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de letras, 1995.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- MALTA, Marize. A iconografia dos objetos decorativos na pintura acadêmica. **XII Encontro Regional de História ANPUH: Usos do Passado**, 2006. Disponível em : <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Marize%20Malta.pdf>>
- REIS JUNIOR, José Maria dos. **Belmiro de Almeida 1858-1935**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1984.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Pintura brasileira contemporânea: os precursores. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: ed. 34, 2008. p. 273-303.

IMAGENS



IMAGEM 01: S.D. Belmiro de Almeida, Amuada, óleo sobre madeira, 41cm x 33cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG



IMAGEM 02: 1883, Belmiro de Almeida, Auto-retrato, óleo sobre tela, 60 cm x 48 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 03: 1887, Belmiro de Almeida, Arrufos, óleo sobre tela, 89 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.



IMAGEM 04: 1897, Belmiro de Almeida, A má notícia, óleo sobre tela, 168 cm x 168 cm. Coleção Arquivo Público Mineiro, Belo Horizonte, MG. nº de tombo: MMI 990.0723.



IMAGEM 05: Detalhes das telas “Arrufos” e “A má notícia”, respectivamente.



IMAGEM 06: 1879, Henri Gervex. Le retour de Bal, óleo s/ tela, 151 x 201 cm, vendido em leilão da Christie's. Disponível em : <<http://www.christies.com>>



IMAGEM 07: 1885-1890, Jean Béraud, *Après la faute*, óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, National Gallery, Londres, Inglaterra.



IMAGEM 08: frame do filme “Gritos e Sussurros” (*Viskningar Och Rop*, 1972), Ingmar Bergman.





IMAGEM 09: 1891, Jean Béraud, *La Madeleine chez le Pharisien*, óleo s/ tela, 1,012 cm x 1,315 cm, Musée d'Orsay, Paris, FR.



IMAGEM 10: 1882, José Ferraz de Almeida Júnior, *O descanso do modelo*, óleo sobre tela, 98 x 131 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

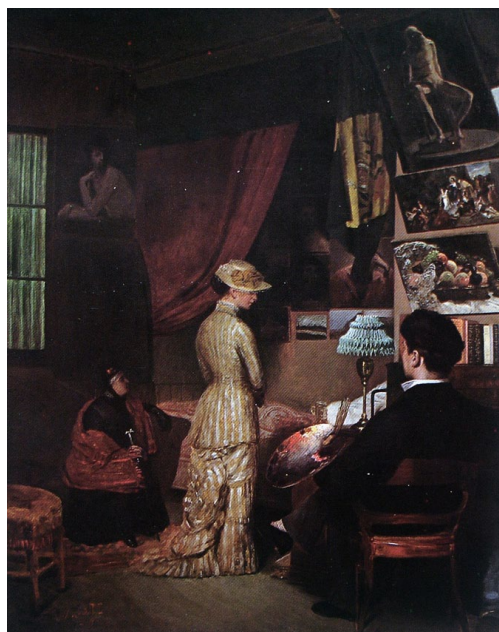


IMAGEM 11: 1882, José Ferraz de Almeida Júnior, *Um cantinho de atelier*, óleo sobre tela, 80 x 65 cm. Coleção Particular, SP.



IMAGEM 12: 1892, José Ferraz de Almeida Júnior, Leitura, óleo sobre tela, 95 x 141 cm. Pinacoteca do Estado de S. Paulo, SP.



IMAGEM 14: S. D. Rodolpho Amoêdo, Recordação, aquarela sobre papel, 43cm x 36cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG, nº de tombo: 82.21.421.



IMAGEM 13: 1899, José Ferraz de Almeida Júnior. Saudades, óleo sobre tela, 197 x 101 cm. Pinacoteca do Estado de S. Paulo, SP.



IMAGEM 15: 1895, Rodolpho Amoêdo. Más Notícias, óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

INVERSÕES CONCEITUAIS: A PUBLICAÇÃO COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO NO CAMPO AMPLIADO

Silfarlem Junior de Oliveira^{1*}

Seguindo o curso das transformações, inquietudes e ampliações tanto do objeto quanto do próprio campo da arte por volta dos anos 60 e 70 do século passado (acompanhando a revolução nos meios de comunicação), as experiências artísticas conceituais, processuais e performativas irão adotar outros “espaços expositivos”, bem como, em muitos casos, problematizar os papéis definidos anteriormente na produção do objeto autônomo, do curador, do crítico e do artista. Neste sentido, o texto aqui apresentado centrar-se-á na publicação como espaço expositivo e, ao mesmo tempo, como obra (objeto) de arte.

Na cidade de Nova York nos anos 60 do século passado, o jovem marchand Seth Siegelau organizou a exposição “*January 5-31, 1969*”. Esta mostra reuniu quatro artistas conceituais (Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner) que em uma sala de escritório improvisada como galeria e por meio de suas declarações, nas páginas do catálogo da exposição, converteram a informação sobre as obras em algo tão importante ou mais que os objetos expostos na galeria improvisada.

Segundo descreve o crítico Robert Morgan, a mostra que ficou conhecida como *January Show* aconteceu em um espaço improvisado como uma galeria, mas não muito parecido com as galerias; em realidade se tratava de um espaço comercial habitualmente alugado como escritório (uma sala no centro de Nova York na Rua 52). Nesta “galeria-escritório” cada artista dispôs a sua obra² e na entrada deste espaço improvisado havia uma espécie de “sala de recepção” com o catálogo disponível para consulta. Notamos que a primeira coisa com a qual o espectador se deparava ao entrar naquele recinto era o catálogo.

Neste catálogo, cada um dos quatro artistas trazia uma lista de oito trabalhos realizados anteriormente, duas fotografias de seus trabalhos (não necessariamente aqueles expostos na “galeria

1 * Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), mestrando em História da Arte, bolsista CAPES.

2 Kosuth expôs recortes de jornais com definições de dicionário como parte de sua série de proposições intitulada *Art as idea as idea* (1967). Barry, a partir de uma placa pendurada na parede, indicava que se havia liberado radiação na atmosfera. Huebler apresentava fotos tiradas em uma viagem de carro de Massachusetts a Nova York. Weiner tirou um pedaço da superfície da parede.

improvisada”) e uma declaração de “intenções”, com exceção de Barry que não fez nenhuma declaração na ocasião da exposição. Como disse Morgan (2003, p. 32): “o que parecia importar na obra dos artistas ligados a esta tendência [conceitual] não era o objeto, percebido em termos visuais formalistas, mas a ideia ou a reflexão sobre como o objeto ou acontecimento se desenvolvia no tempo (Huebler, Barry), como poderia ser fabricado (Weiner) ou como poderia ser analisado a partir da linguagem (Kosuth)”.

Huebler, por exemplo, na declaração do catálogo da exposição de janeiro, dizia que “o mundo estava cheio de objetos mais ou menos interessantes” e por essa mesma razão ele não desejava acrescentar, e não achava necessário construir nenhum objeto a mais. Seus trabalhos são, nesse sentido, tentativas de criar uma delimitação do tempo e do espaço a partir da documentação, buscando criar uma consciência da obra para além da experiência perceptiva. Já Weiner estava preocupado em indicar, em sua declaração, as diversas possibilidades de construção da obra rubricando as três condições para sua realização: “1. O artista pode construir a peça. 2. A peça pode ser fabricada. 3. A peça não necessita ser construída”. Kosuth, por sua vez, fazendo uso de definições tiradas do dicionário, declarou que sua obra tratava “dos múltiplos aspectos da ideia sobre qualquer coisa” (SIEGELAUB et al., 1969).

Por último, Barry, embora não tenha feito declaração no catálogo da exposição “*January 5-31*”, no mês seguinte, em fevereiro do mesmo ano, em uma entrevista fictícia publicada em *Arts Magazine* com o título “*Four interviews with Arthur R. Rose (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)*”, fez a declaração de que seu trabalho (ondas eletromagnéticas) não questionava “somente os limites da nossa percepção, mas também sua verdadeira natureza” (BARRY et al., 1989, p. 36). Neste sentido, podemos perceber a condição eminentemente desmaterializada³ destes trabalhos e como a publicação - neste caso, o catálogo - funciona aos propósitos de uma arte diluída nos meios de comunicação.

Retomando o catálogo da exposição de janeiro, nele não há nenhum texto crítico introdutório ou mesmo uma apresentação do organizador SiegelauB com referência à exposição. Como

3 Desde que Lucy Lippard e John Chandler (1968) escreveram o artigo “*The Dematerialization of Art*”, publicado na revista *Art International*, vem-se falando da arte conceitual em termos de uma arte desmaterializada. No entanto, como já foi bem contra-argumentado pelos artistas conceituais - ao responder às colocações de Lucy Lippard a respeito de uma arte conceitual supostamente desmaterializada-, nossa posição é de que na realidade, ao invés de a arte conceitual provocar uma desmaterialização, ela provocou uma rematerialização onde não existe um único meio de apresentação de uma ideia artística estabelecido *a priori*.

vemos, diferentemente de um catálogo corrente, onde geralmente na introdução há um texto crítico descrevendo as qualidades do artista ou do objeto exposto acompanhado de imagens da obra em exibição, aqui o que encontramos são as declarações dos próprios artistas sobre seus trabalhos.

Se observarmos com cuidado, até mesmo o nome escolhido para nomear a mostra “*January 5-31, 1969*” tenta não “interferir” na mediação com as obras dos artistas dando “falsas pistas” sobre o conteúdo de tal exibição. Isto indica que, ao mesmo tempo em que havia uma vontade de disponibilizar a informação, usando a publicação como meio de exibição/difusão, havia também uma “economia das informações”, já que as mesmas podem servir para mascarar, alterar ou desvirtuar as questões abordadas pelos trabalhos.

O que à primeira vista pode parecer ocultismo, na verdade, revela que qualquer declaração pode interferir nos propósitos de uma exposição, começando pelo próprio nome da mostra. Tornar-se explícito, desta maneira, que a informação sobre a obra de arte também é um modo de apresentação do trabalho artístico e que muito do que sabemos sobre a obra sabemos através das publicações. Como disse Lucy Lippard (2004, p. 22), “a publicação periódica poderia ser o veículo ideal para a arte, no lugar de servir unicamente para sua reprodução, comentário crítico e promoção”. Ainda sobre este tema, Siegelau, em entrevista com Charles Harrison em 1969, ao responder a uma de suas perguntas sobre as mudanças nas condições de exposição da arte, comenta as novas perspectivas de “visualização” geradas pelas publicações:

Para a escultura e a pintura, em que a presença visual – cor, escala, tamanho, localização - é importante para a obra, a fotografia ou a verbalização dessa obra é uma espoliação da arte. Mas quando a arte trata de coisas que não guardam nenhuma afinidade com a presença física, seu valor intrínseco (comunicativo) não é alterado por sua apresentação em um meio impresso (HARRISON; SIEGELAUB, 1977, p. 129).

Consequentemente, para Siegelau (1977, p. 129), “o catálogo pode servir como informação primária da exposição, [...] por oposição à informação secundária *sobre* arte que aparece em revistas, catálogos, etc.” Ou seja, o catálogo, ao invés de unicamente apresentar comentários sobre a obra, “informação secundária”, apresenta-se como parte da obra ou como a própria obra em si, convertendo-se em “informação primária”. Igualmente para Siegelau, essa inversão permitiria uma maior distribuição da obra de arte o que, ao mesmo tempo, altera a relação entre objeto artístico tradicional (objeto único) e mercadoria:

A transmissão da arte pode se dar de três modos: 1. Que os artistas saibam o que estão fazendo outros artistas. 2. Que a comunidade artística saiba o que estão fazendo os artistas. 3. Que o mundo saiba o que estão fazendo os artistas [...] Minha tarefa é dá-lo a conhecer às multidões [...]. [os meios mais adequados para isso são] os livros e os catálogos (SIEGELAUB apud LIPPARD, 2004, p.22).

Esta declaração além de indicar uma maior acessibilidade da produção artística via reprodutibilidade também vai de encontro ao modo de apresentação implícito nas obras minimalistas que respaldavam a experiência com a obra de arte em termos fenomenológicos de “experiência física com o lugar”. Ou seja, para Siegelau, esse novo modo de entender o objeto artístico tornava desnecessário um “colocar-se diante” da obra em termos físicos, já que a mesma estava disponível como informação na publicação, em vídeos, em diálogos, deixando de existir como objeto único facilmente localizado dentro dos padrões institucionais tradicionais.

Percebemos deste modo como a substituição do objeto único pela reprodutibilidade permite ampliar o entendimento que temos da arte para além dos seus objetos e também, do mesmo modo, modifica a perspectiva de atuação do artista, da crítica, da curadoria e, por último, do próprio espectador.

Podemos dizer que tais circunstâncias condicionam o crítico a perceber seu trabalho com certa perspectiva artística (Siegelau) e os artistas o de assumir o papel de crítico (artistas conceituais) de seu próprio trabalho, e respectivamente o espectador assume um papel participativo completando o processo criativo-reflexivo.

Oscar Wilde (1997), em seu texto *“The Critic As Artist”*, defende a tarefa do crítico como a de um criador (como o artista), e a do artista como a de um crítico. Da mesma forma, concede ao público a faculdade - e demanda a obrigação - da crítica como obra de arte que desvela os segredos que a obra original desconhece. Mas, diferentemente de Baudelaire, para quem o crítico é o nosso tradutor - aquele encarregado de nos mostrar os caminhos da arte - para Wilde, ao contrário, o crítico como artista assume o papel de um leitor qualquer, onde cada homem é responsável pelo ato criativo de viver.

Nesse sentido, um exemplo desta “troca” ou “inversão de papéis”, entre artista e crítico, são as atividades “artísticas - colaborativas” realizadas pelo grupo *Art & Language*. A produção deste

grupo, no período entre 1960 e 70, é uma produção eminentemente teórica⁴. Seus agentes, os artistas, se converteram em críticos, mas não no sentido tradicional, pois eles próprios rejeitavam a “autoridade” destes sobre o “destino” de suas obras.

Só para situarmos essa tradição da crítica de arte iniciada a partir dos “*Salons*” (BAZIN, 1989, p.91-96), de Diderot a Baudelaire, esta separação entre teoria e prática no campo da arte resultou problemática. Tanto que o artista Sol LeWitt em seus “Parágrafos sobre Arte conceitual”, em 1967, declarou que se deveria evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado” (LEWITT, 2006, p.176).

Deste modo, observamos como o grupo *Art & Language*, Siegelau e os artistas da exposição de janeiro, procuraram estabelecer uma aproximação entre a arte e a linguagem, (-não tanto no sentido de anular a visualidade em favor do enunciado senão de tentar demonstrar a influência de um sobre o outro-), em dois aspectos: primeiro, a arte não se restringe a um modo de apresentação puramente visual, e segundo, os enunciados não são apenas explicações sobre as obras, são eles mesmos as obras.

Esta postura autorreferencial dos artistas conceituais, comparativamente, tem seus antecedentes naquelas dos poetas românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis. Schlegel e Novalis, entre outros, buscaram por meio de seus escritos como os “Fragmentos”, publicados na revista “*Athenaeum*” (1798), uma aproximação entre poesia e filosofia.

A tese de Walter Benjamin sobre “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão” nos aproxima das questões levantadas pelos poetas alemães quanto à relação entre pensar e poetizar, entre teoria e criação. Novalis afirma que “pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa” e que aquilo “que é ao mesmo tempo pensamento e observação é um germe [...] crítico” (NOVALIS apud BENJAMIN, 1993, p. 73-74). Seguindo essa afirmação, notamos como a criação artística para os poetas alemães e para os artistas conceituais passa por uma questão crítica e autorreflexiva, onde a obra em si contém sua própria teoria. De resto, certas afirmações dos românticos alemães são muito parecidas às colocações dos artistas conceituais, por exemplo, o discurso *tautológico* sobre o conhecimento de si mesmo (da obra); o leitor como crítico e propositor - “O verdadeiro

4 A associação *Art & Language* procurou, por meio de suas publicações periódicas, a Revista *Art-Language* e *Fox* e dos encontros de seus membros, criar um circuito discursivo alternativo ao circuito institucional oficial, com o objetivo de “eliminar as distribuições de funções” normatizadas no campo da arte.

leitor deve ser o autor ampliado” (NOVALIS apud BENJAMIN, 1993, p. 76) -, e a abolição das fronteiras entre crítica e poesia, evitando deste modo as separações entre arte e pensamento, entre função criadora e função geradora de significado. Neste sentido, Novalis, como descreve Benjamin, fala de uma crítica “completadora” - o mesmo que dizia Baudelaire sobre a tarefa do crítico apaixonado e engajado, qual seja, abrir novos horizontes ao entendimento da obra -, diferente de uma crítica que se coloca acima da obra, ou, muitas vezes, dissimuladamente abaixo dela.

Assim sendo, a partir desta perspectiva, já no limite de transição da arte moderna para a arte contemporânea, ficou claro para os artistas conceituais a necessidade de unir “obra de arte” e “ensaio” na mesma situação, deixando de ser categorias subordinadas entre si. De modo que, segundo Harrison (1989, p. 29), “os textos linguísticos apresentavam-se como portadores de significados artísticos, enquanto o que se requeria das ‘obras de arte’ era que estivessem abertas a interpretações discursivas”.

Voltando a Siegelau, seguindo o arranjo de justaposição entre enunciação e visibilidade, localizamos outra de suas contribuições como “editor-curador” que utiliza o catálogo integralmente como “espaço expositivo”. Trata-se da exposição “*March 1-31, 1969*” [Março 1-31, 1969] que aconteceu unicamente em catálogo. Diferentemente da exposição de janeiro, que fazia uma inversão entre informação primária e secundária (havia ao mesmo tempo catálogo e outros “objetos” sendo expostos), a exposição de março converteu “o espaço expositivo”, a partir da publicação das “declarações” de 31 artistas, unicamente em informação primária⁵.

Dando seguimento ao tema da ampliação dos “espaços expositivos”, para além das fronteiras dos museus e das galerias, apresentamos as “obras para páginas de revista” do artista norte-americano Dan Graham. Esta proposta, comparada à de Siegelau, aposta nitidamente por um maior distanciamento daqueles espaços configurados até então como espaços “oficiais” da arte. Por volta de 1965, Graham realizou sua primeira obra para página de revista intitulada “*Poem-Schema*”.⁶ O que Graham procurava com estas inserções em páginas de revistas (não necessariamente revistas de arte) era realizar, conforme suas palavras, “uma forma artística que não poderia ser exposta em uma galeria/museu” e “uma redução ainda maior do objeto minimalista a uma forma bidi-

5 Siegelau remeteu aos artistas a “proposta da mostra” no formato de um folheto, indicando o dia do mês de março de 1969 que lhes havia designado (cada artista ficou responsável por um dia do mês), junto com uma lista de todos os artistas convidados e três opções quanto à informação que cada um ofereceria no catálogo sobre seu trabalho.

6 *Art- Language* v.1 nº1, em sua primeira edição, foi uma das revistas que recebeu este trabalho.

mensional não necessariamente estética: um impresso disponível e reproduzível massivamente” (GRAHAM, 2000, p. 422).

Se compararmos os “poemas-esquemas” para páginas de revistas com as propostas de publicação de Siegelau, a proposta de Graham escapa ainda mais à lógica do *cubo branco* porque utiliza a revista, um meio de comunicação mais popular que o catálogo. O trabalho de Graham situa-se ainda como uma inserção em um determinado contexto, de uma determinada revista, e não na transformação por completo de tal espaço em um “espaço expositivo” da arte. Neste sentido, as intervenções nas páginas de revistas são mais ambíguas.

Uma obra pode funcionar simultaneamente no nível de linguagem artística e no nível de linguagem popular dos meios de comunicação; inclusive pode existir um diálogo entre ambas, comentando-se reciprocamente e dando-se mutuamente perspectivas dos pressupostos de cada uso da linguagem [...] A obra se constitui ao mesmo tempo em sua própria estrutura gramatical interna e enquanto posição física, externa, que ocupa (GRAHAM, 2000, p.422).

O que vemos aqui é uma sequência de contextos sobrepostos formando uma cadeia: o contexto da linguagem artística, o contexto da linguagem escrita, o contexto da revista e por último o contexto cultural onde se encontram localizados os outros conjuntos anteriormente descritos. Nesse sentido, o que é mais significativo no projeto do artista Graham é a possibilidade de enxergarmos a obra de arte diluída na totalidade geral da cultura, contexto este do qual ela depende para sua aparição.

Graham - de um modo muito parecido a Siegelau quando fala da inversão entre informação primária e secundária, em que pese as diferenças já comentadas entre seus projetos - afirma que em geral “as revistas reproduzem arte de ‘segunda mão’, que existe primeiro, como presença fenomenológica, nas galerias” e que sua obra para revista, pelo contrário, “existe apenas por sua presença na estrutura funcional da revista” (GRAHAM, 2000, p. 421-422). Para Siegelau, concordando com Graham, os meios de comunicação impressos são um modo mais efetivo de se fazer a distribuição da informação sobre arte e também um modo de transformar o discurso “sobre” a obra na própria “obra” de arte. Já Graham acredita que é possível “produzir arte” sem fazer arte, isto é, apresentar uma “forma” artística em um meio não artístico. Um pouco como um *readymade* às avessas.

Finalizando, parece que o mais apropriado de todas essas estratégias que tentam ampliar o alcance das manifestações artísticas em direção à realidade não seja tanto o feito de que elas con-

sigam unicamente ampliar os recursos materiais do campo da arte, mas que elas consigam alargar nossas perspectivas sensoriais - perceptivas e cognitivas. Assim sendo, o emprego de catálogos, revistas e outros meios de publicação como “espaços expositivos” leva consigo manifesto que todos os meios de apresentação que são utilizados no âmbito da arte (e não somente estes, mas os meios tradicionais também) são igualmente “ferramentas culturais”, e como tais podemos entender os espaços de circulação da obra de arte por meio do próprio âmbito cultural. Sendo assim, as propostas aqui apresentadas, com estratégias distintas, provocaram um redimensionamento da produção artística por meio dos novos objetos, a mudança de papéis dos agentes artísticos, a produção teórica como obra, os meios de comunicação como meios de exposição, a arte como diálogo entre propositores e colaboradores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ATKINSON, Terry. et al. (eds.). *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Coventry: Art & Language Press, maio de 1969.
- BARRY, Robert et al. “Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- GRAHAM, Dan. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- HARRISON, Charles. “Objeto de Arte y Obra de Arte”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.
- _____, Charles; SIEGELAUB, Seth. “Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelau”. In: BATTCOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- LEWITT, Sol. “Parágrafos sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.

SIEGELAUB, Seth. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

WILDE, Oscar. *The Critic As Artist*. Los Angeles: Green Integer Books, 1997.

A DINÂMICA DE PINTURAS E ESTAMPAS RELIGIOSAS QUE CONFIGURAM OS ARTEFATOS DA FÉ

Silveli Maria de Toledo Russo¹

Não obstante a observância da riqueza das manifestações e variedades pictóricas subjacentes ao desenvolvimento da produção de oratórios domésticos no Brasil, julga-se importante neste artigo lançar um olhar para uma meritória especificidade ibérica e os desdobramentos de sua experiência.

OBSERVAÇÕES ACERCA DE ORATÓRIOS INDO-PORTUGUESES

Entre os oratórios indo-portugueses, distintos na forma e na ornamentação, destacam-se aqueles de pousar, facilmente transportáveis. Como descreve o historiador português Rafael Moreira, em “A Circulação das Formas”, a realização de tais artefatos acontecia tanto em solo oriental por mãos de artistas orientais sujeitos à influência lusa, como por artistas portugueses “indianizados” ou sujeitos aos modelos e padrões orientais; e também, por artistas indianos que se dirigiam a Lisboa e permaneciam trabalhando diretamente para a corte. (MOREIRA, 1998-2000: 533)

Seguindo as conceituações de Moreira, compreende-se a importância da religião nesta altura e salienta-se a relevância do papel de ‘solicitante’ de artefatos religiosos que as missões portuguesas do Oriente adquiriram neste processo. Destaca o autor que:

[...] sobretudo no âmbito do espírito catequético da Contra-Reforma, revela-se, pois, a todos os níveis fundamental para o entendimento do despontar e implantação das manifestações artísticas luso-orientais, designadamente do indo-português, devido à escassez de peças de culto e consequente decisão de recorrer à mão-de-obra local, até como meio de propaganda e introjecção psicológica nas comunidades nativas. (MOREIRA, 1998-2000: 538)

Ocorre lembrar que a cidade de Goa foi um dos maiores centros de produção da arte indo-portuguesa, por certo, pelo fato de abrigar importantes institutos religiosos. Diante disso, ainda

¹ Arquiteta. Doutora em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

cabe salientar, contudo, outra apresentação de Rafael Moreira; oportunamente, um trecho de relevante carta enviada a D. João III, em 1545, pelo padre Miguel Vaz, antigo vigário-geral da Índia, conferindo parecer de pintores gentios em Goa.

Em Goa acostumavam os pintores gentios pintar imagens de Nosso Senhor, Nossa Senhora e dos outros santos e vende-los pelas portas. Defendi-lhes isto o mais que pude com provisões também dos governadores. Entre esses havia um que era dos outros mocadão, homem principal deles e que olha pelo que fazem, de grande habilidade neste mester de pintar e o melhor oficial de todos. Este, porque tinha dado palavra de se vir comigo, a este reino ver-se com os bons oficiais que cá há e acabar de aprender e fazer-se também cristão, pintava nas igrejas e casas de portugueses retábulos. Fez em Goa muitos em que ganhou bem sua vida. [sem grifo no original] (MOREIRA, 1998-2000: 539)

Os oratórios entalhados encontram-se entre as criações mais notáveis, em que se observa uma fusão artística operada na Índia pelos artistas locais, inspirados, por certo, seguindo as conceituações de Rafael Moreira, na obra aqui citada, em modelos portugueses continentais e na solicitação corrente do culto católico. Um exemplar, o oratório-relicário, ainda do século XVI, resguardado no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, Portugal, apesar de apresentar-se no contexto de uma cenografia tipicamente cristã, não deixa de ser um testemunho da interação ornamental infundida entre Ocidente e o Oriente.

Infer-se dos artistas executores um peculiar respeito conferido ao tratamento dado à pintura e identificação das imagens, levando em conta seus atributos, tipos físicos e vestimentas, caracterizados por uma força expressiva própria. Sobre o exercício da tradição de culto religioso domiciliar e a importância da atuação dos oratórios e altares na devoção familiar e pessoal.

O tratamento dos ornatos, a técnica de filigrana utilizada, bem como os traços fisionômicos das figuras dos santos, deixa notar o trabalho de um artista indiano. Nota-se ainda o tema das relíquias autênticas sobre a cruz que, como já referido, teve seu valor veementemente reafirmado pelo Concílio de Trento. De inspiração cristã, além da imagem de Nossa Senhora e de Jesus Crucificado, destacam-se os santos apóstolos, figuras tutelares da Igreja, tais como os santos

mártires: São João Evangelista², São Pedro³ e São Paulo⁴, todos eles representados de acordo com seus respectivos tipos iconográficos e atributos característicos. Aos dois últimos é conferido o título de ‘Príncipe dos apóstolos’, por razão de sua proximidade com Jesus e importância na difusão de Sua palavra.

De forma sintética, diante do cenário supracitado, permite-se afirmar que este exemplar de oratório-relicário, mesmo absorvendo o repertório figurativo e simbólico das imagens religiosas aclamadas pelas diretrizes tridentinas, assume-se como expressão de sua conjuntura civilizacional, ou melhor, de concepção plástica oriental, implicitamente conotadas com a mentalidade e tradição cultural daquele espaço geográfico, díspares dos exemplares que caracterizam o universo ocidental.

Outras peças contribuem para evidenciar o proeminente trabalho indo-português, como a representação alcançada por outro exemplar, já do século XVIII, resguardado no acervo do Museu de Évora, em Portugal; pequeno templete que, à semelhança de um retábulo, resulta na conjugação de duas componentes, designadamente, de uma, eminentemente, estrutural definida por elementos arquitetônicos de destacada complexidade escultórica (entalhe, douração e policromia) e de outra pictórica, assegurada pelas figurações representadas.

Os colunelos, delgados, são uma das componentes mais originais, apresentando esguios meios-corpos de anjos, com as asas cruzadas no peito e prolongadas por caudas de serpente, forma híbrida possivelmente influenciada pelas Naginas hindus, que, segundo discorre o historiador português José Meco, em “Os Construtores do Oriente”, a arte indo-portuguesa sempre utilizou. Na

2 Apóstolo e evangelista, São João acompanhou os passos mais importantes da vida de Cristo. Apesar de ter sobrevivido ao suplício de que foi alvo, atirado em uma tina com óleo fervendo e da qual escapou incólume, é considerado um mártir. Apelidado de Apóstolo Virginal (por ser o mais novo de todos), iconograficamente, é representado como um jovem imberbe, e apresenta, como principais atributos, um livro ou tina, uma águia (que lhe teria servido de púlpito enquanto redigiu os seus textos), um cálice ou taça com uma serpente ou um pequeno dragão (alusiva a uma outra prova de que foi vítima, ou seja, a de beber uma poção venenosa da qual saiu vitorioso graças a seu exorcismo com o sinal da cruz). (Cf. RÉAU, 1958: 708-720; SCHENONE, 1992: 527-530).

3 Pedro e seu irmão André foram os primeiros discípulos a serem chamados por Jesus. Primariamente Simão, recebe do Senhor o nome de Pedro, como sinal do seu papel na construção da futura Igreja. A Pedro, o Apóstolo dos Judeus, o Senhor confia as chaves do reino celeste e da Sua Igreja, que se estabelecem como o seu principal atributo e símbolo do seu poder. Do ponto de vista iconográfico, é caracterizado como um homem grande, envelhecido, e com barba curta. Pode apresentar-se vestido como apóstolo, de toga com a cabeça e os pés nus, ou como papa, envergando o *pallium* e a tiara cônica ou de tripla coroa. Exibe, como principais atributos, as chaves (normalmente uma de ouro e outra de prata referente, respectivamente, às portas do céu e da terra), a cruz invertida (com referência ao seu martírio, ao qual foi condenado sob ordem de Nero e crucificado de cabeça para baixo), a rede de pescador, em alusão à sua profissão original, e a tiara pontifical. (Cf. RÉAU, 1959: 1076-1100; SCHENONE, 1992: 621-630). Uma publicação que incorpora um estudo iconográfico consagrado aos santos e a Jesus Cristo.

4 Originalmente com o nome de Saúl, após a sua conversão (com mais de vinte e cinco anos de idade) altera-o para Paulo, como sinônimo da sua humildade (em latim, *Paulus*, significa pequeno). Transforma-se no mais extraordinário missionário da nova religião, pregando especialmente entre os pagãos. Vítima de martírio no mesmo dia que Pedro, na qualidade de cidadão romano, Paulo tem o privilégio de ser decapitado, ao contrário de Pedro, crucificado como um escravo. Padroeiro dos missionários, o seu tipo iconográfico é constante desde o século IV, caracterizando-se como um homem de porte pequeno, calvo, de rosto alongado, olhos remelosos, nariz aquilino, testa alta e barba escura e pontiaguda. O seu atributo mais peculiar é a espada, em alusão ao suplício de que foi alvo, a decapitação. (Cf. RÉAU, 1959: 1034-1050).

parte superior da peça, nota-se a presença de um escudo envolvido por um rosário, com o emblema dos Dominicanos, encimado por uma coroa possivelmente alusiva a Nossa Senhora Padroeira de Portugal. (MECO, 1998)

O templete fecha-se por meio de portas compostas por folhas articuladas, dispostas em dois grupos laterais, unindo-se ao meio da face frontal. Todas as folhas apresentam figuras (cabeça e tronco), formando uma “Galeria dos Reis de Judá”, como expressa José Meco. A parte interior do oratório acolhe a imagem de Nossa Senhora com o Menino que figura, sobre uma peanha de madeira entalhada e de concepção indianizada, em especial o conjunto de seis dragões que envolvem o pedestal, do qual desabrocha uma flor de lótus.

Esta peanha serve de suporte ao globo, com cabecinhas aladas de anjos, de marfim, por entre as quais surge uma serpente, pisada por uma Nossa Senhora; esta, de madeira entalhada e policromada, eleva-se com o rosto, as mãos e a imagem do Menino Jesus de marfim. Cabeças de anjos aladas e serafins também aparecem entalhados; estes últimos, com os braços estendidos, sustentam uma coroa real sobre a cabeça de Nossa Senhora, a simbolizar, segundo José Meco, “sua consagração por D. João IV como padroeira de Portugal, após a Restauração”. (MECO, 1998: 325)

A Imaculada Conceição, idealização e pureza feminina, é a mais relevante das idealizações de Maria, por denotar, ao mesmo tempo, “os conceitos de pureza e de pecado que envolvem o corpo e a alma”. A este último respeito, lembre-se que o período de maior atuação da monarquia espanhola a favor da Imaculada Conceição coincidiu com a fase de domínio sobre Portugal e as Américas (1580-1640). Daí infere-se justificar a decisão da monarquia portuguesa em consolidar um culto nacionalista dirigido a Nossa Senhora da Conceição em Portugal, no ensejo da restauração de seu poder. Foi assim, segundo Maria Beatriz Mello e Souza, por meio de uma promessa, que D. João IV proclama a Imaculada Conceição padroeira de Portugal e de suas colônias, a partir de 1646. (MELLO E SOUZA, 1990/1992: 347)

Esta autora, seguindo as afirmações de Luis de Moura Sobral, acrescenta ter sido por meio do culto mariano, especialmente imaculista, que D. João IV “quis provar a legitimidade de seu poder, ligando a dinastia de Bragança, que ele iniciava, como primeiro monarca português que deu origem a um culto nacionalista de Maria”, diga-se afiançando-a tanto como símbolo da

restauração monárquica como “símbolo para aqueles que buscavam justificar a conquista portuguesa no Brasil”. (MELLO E SOUZA, 1990/1992: 347) A Imaculada Conceição de estirpe branca, como imagem idealizada pelos portugueses, chegou assim ao Brasil, como já dito anteriormente.

Interessa acrescentar que durante os séculos XVII e XVIII, grande parte do espaço geográfico da hispano-américa experimentou, da mesma forma um forte sentimento religioso produto da Contrarreforma e do pensamento católico, nesta conjuntura, herdado da Espanha. Os acervos museológicos hispano-americanos, a exemplo dos colombianos, atestam o proveito de uma particular diversidade tipológica de oratórios com cenas do Antigo e Novo Testamento.

OBSERVAÇÕES ACERCA DE ORATÓRIOS HISPANO-AMERICANOS

Nas representações de alguns exemplares localizados no acervo do Museo de Arte Colonial, Bogotá, vislumbra-se a iconografia da festa da Natividade, conduzindo nosso olhar àquilo que permanece invisível ou, até mesmo, incompreensível: o sentido da Encarnação. Segundo o historiador francês Jean-Yves Leloup (Cf. LELOUP, 2006), a iconografia da festa da Natividade inspira-se no Evangelho de Lucas para o nascimento e no Evangelho de Mateus para os magos. Antes dos magos, os pastores próximos dos animais e da natureza recebem o Anúncio da Presença de Deus entre os homens.⁵

É certo que tais figuras, antes de serem ornamentais, comportam-se como estruturas simbólicas. Todo o sistema de signos usados reafirma a catequese e alude constantemente aos princípios da fé. Neste sentido, recuperam-se as palavras de Maurice Rheims (RHEIMS, 1959), percorridas na Introdução, no momento em que o autor define o caráter da cultura material como uma sequência de signos metacríticos, cujo sentido mantém-se disperso por toda uma variedade de atribuição e apropriação.

Neste entrecho, antes de dar prosseguimento a este enfoque, importa reiterar o que se propôs neste capítulo, ou seja, um estudo, sobretudo sob o ponto de vista do espírito da sociedade da época em análise. Deste ponto, entende-se que na América colonial, a cultura do Barroco - expressa como manifestação da cultura dos séculos XVII e XVIII e como representação do

⁵ Segundo Leloup, os pastores avançam por um caminho de confiança e de Fé, ao passo que os magos se encontram em um caminho mais longo: o do conhecimento. Sua longa caminhada e a pura fidelidade à Estrela os levam a descobrir que Aquele que buscavam ao longe, nas alturas, nos astros, dorme sobre a palha. Os três magos representam as três idades da vida. (Cf. LELOUP, 2006: 49)

impulso da Igreja Católica a valorizar as expressões da arte no conjunto de suas ideias - propiciou a evangelização dos povos que aqui se encontrariam, nativos ou não, e a consequente intervenção sobre suas tradições próprias, num processo de contato que Gruzinski definiu como mestiçagem cultural. (GRUZINSKI, 2001.)

O emprego de gravuras vindas de diversos países europeus foi absolutamente comum em toda a América, para a confecção de imagens que tinham como propósito explicitar e divulgar as mensagens cristãs. A arquiteta colombiana María del Pilar López⁶ relata que em Santa Fé circularam importantes livros cujo escopo contemplava o correto modo de realizar um tema religioso.

Exemplo disso é a obra intitulada *“El Pintor Christiano, y Erudito o Tratado de los Errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas”*, publicada em Madrid, em 1782, sobre os postulados de pintores como Francisco Pacheco e Antonio Palomino. (LÓPEZ, 1993: 204)

Seguindo as observações de López, interessa notar ainda que desde o instante da conquista em terras hispano-americanas, “con el reconocimiento del indígena como súbdito de la Corona”⁷, houve a preocupação de instruí-lo na doutrina cristã. Os manuais ou cartilhas didáticas, intitulados de catecismos e publicados pelo Estado e pela Igreja, foram utilizados como um recurso efetivo à conversão dos nativos. (LÓPEZ, 1993: 209)

Também, outra historiadora colombiana, Laura Murcia, com base nas referências de manuais didáticos - tal como o *“Devotísimo Tratado en que se declara el modo que fe ha de tener para rezar en Santo Rosario de Nuestra Señora repartido por los fiete dias de la femana”*, impresso em Sevilha em 1780, bem como nas várias estampas e imagens inseridas nos próprios oratórios, hoje resguardados em coleções públicas e privadas de Bogotá, indicam a presença assídua da Imaculada, com destaque para Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário (MURCIA, 2003: 34) inclusive, nesses acervos, como lembra López, aparecem muitos quadros com temas religiosos cujos doadores são de população indígena.

Das reproduções colombianas e respectivo tratamento plástico, destaca-se, sobretudo o oratório denominado *“Retablo Tríptico de la Inmaculada”*, com a representação central de Nossa

6 LÓPEZ, María Del Pilar. “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII. Ensayos”. *Historia y Teoría Del Arte*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

7 “Com o reconhecimento do indígena como súdito da Coroa”. [tradução e interpretação minhas]

Senhora da Conceição, em madeira talhada e policromada, cuja fatura, segundo Murcia, pode ser atribuída a um artífice *quiteño*, assim como as quatro esculturas que acompanham a peça: Santa Rita, Santa Bárbara, São Domingo e Santo Antonio.

Interessa expor, em continuação ao já dito sobre a Imaculada Conceição em subitem anterior, que a Espanha foi o país que mais se empenhou na divulgação da Imaculada Conceição e na afirmação de seu dogma. É no período pós-reconquista que a mesma passa, com muita ênfase, a figurar-se como símbolo do ideal de pureza, de valor ‘religioso e político’, influenciando a devoção imaculista na religiosidade portuguesa e, consequentemente nas Américas.

Foi nos anos finais do século XVI e no início do seguinte, de acordo com Mello e Souza, que o tipo iconográfico da Imaculada Conceição, assim como se pode reconhecê-la na colonização da América portuguesa, alcança seu formato: baseado na descrição escatológica da mulher do Apocalipse e da Virgem das Litanias. Deste modo, encontra-se a ‘Puríssima’, na pose de oração sobre o crescente de lua, pisando na serpente, vestida de sol, coroada de 12 estrelas e cercada com alguns dos símbolos do Cântico dos Cânticos.

Como neste último exemplar colombiano, muito frequentemente a Imaculada aparece sobre um globo terrestre, neste caso, conformado sem cabeças de anjos, mas corroborando com os traços mais característicos do vocabulário imaculista, ou seja, o crescente de lua e as mãos postas em oração. Também, a imagem de Santa Bárbara, com seus atributos comuns e mais representativos, a saber: a torre com as três envasaduras, a palma de mártir e a espada, símbolo de sua execução, encontra-se acolhida com bastante frequência nos oratórios de Santa Fé.

No entanto, López assinala que, em muitos casos e seguindo uma tradição local, Santa Bárbara apresentou-se também com o seio decepado, quiçá numa fusão de imagens, especificamente com a de Santa *Águeda*, também martirizada, que tinha como principal atributo, o seio decepado (LÓPEZ, 1993: 205). Neste contexto, não obstante a especial devoção por São Francisco de Assis, São Augustinho, Santo Inácio e, os já citados, São Domingo e Santo Antonio, considera-se a invocação das diversas virgens como a principal presença nos oratórios domésticos.

Com relação à imagem do Menino Jesus, interessa lembrar que, particularmente, apesar de sua figura não ter sido citada com ênfase nas disposições do Concílio de Trento, as cenas relacionadas ao nascimento e à infância de Cristo, como um símbolo de salvação, assim como no Brasil,

“llegó a ser la imagen más repetida en los oratorios” daquele contexto. *“Tomó varias posiciones, en actitudes de protección, de bendición, de doliente, niños dormidos y el Niño de la Gloria”*,⁸ adverte Pilar López. Suas representações não foram poucas: surgiram meninos com globo, com livro, com cetro, muito provavelmente como aqueles que se podem contemplar nos acervos públicos brasileiros.

Nota-se que várias das manifestações religiosas em vigor na América colonial, particularmente na América portuguesa, tanto nas práticas cotidianas de devoção como ainda no próprio envolvimento dos fiéis diante das celebrações litúrgicas, em especial da santa missa, tinham como pressuposto, como bem alerta Guilherme Pereira das Neves, a busca pela proteção sobrenatural contra os eventuais dissabores da vida terrena. (NEVES, 2000: 114-130)

No decurso das ponderações reunidas aqui, salienta-se novamente as palavras de Hector Schenone acerca do que caracteriza a ‘Vida dos Santos’; ou seja: a abundância de fenômenos pasmosos, de portentos inverossímeis a potencializar, e muito, a essência do milagre e que pertencem mais ao âmbito do mágico que do religioso. (SCHENONE, 1992: 26)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone: uma escola do olhar**. São Paulo: Unesp, 2006.

LÓPEZ, María Del Pilar. “El oratorio: espacio doméstico en la casa urbana en Santa Fe durante los siglos XVII y XVIII. Ensayos”. **Historia y Teoría Del Arte**, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / Facultad de Artes. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

MECO, José. **Os Construtores do Oriente Português**. Porto: CNCDP, 1998.

MELLO E SOUZA, Maria Beatriz. “A Imaculada Conceição, Símbolo do *Chiaroscuro* no Barroco Brasileiro”. In: **Revista Barroco**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto; Prefeitura Municipal de Ouro Preto, n. 15, 1990/1992.

8 “Chegou a ser a imagem mais concorrida nos oratórios” [...] “Tomou várias posições, em atitudes de proteção, de benção, de sofrimento, meninos jesús em descanso e o Jesús Menino da Glória” [tradução e interpretação minhas]. (LÓPEZ, 1993: 206).

MOREIRA, Rafael. “A Circulação das Formas”. In: **História da Expansão Portuguesa**, vol. 2. Lisboa: Temas e Debates, 1998-2000, p. 533.

MURCIA, Laura Liliana Vargas. **Retablo Tríptico de la Inmaculada**. Bogotá: Museo de Arte Colonial / Ministerio da Cultura, 2003.

NEVES, Guilherme Pereira das. “Um mundo ainda encantado: religião e religiosidade ao fim do período colonial”. In: **Oceanos**, n. 42, abril/ junho, 2000, pp. 114-130.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l’Art Chrétien**, vol. III, tomo 3^o. Paris: Universitaires de France, 1959.

RHEIMS, Maurice. **La vie étrange des objets: histoire de la curiosité**. Paris: Plon, 1959.

SCHENONE, Hector. **Iconografía del Arte Colonial**, vol. II. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

EM HIPOCAMPO: ALEGORIA E A CRÍTICA DA FOTOGRAFIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO

Talita Mendes¹

TEXTO, IMAGEM E ALEGORIA EM HIPOCAMPO

Na instalação *Hipocampo*, realizada por Rosângela Rennó em (1995) [Figs. 1 e 2], percebe-se a alternância de dois espaços configurados pela artista: o retorno cíclico e programado do espaço expositivo e o da câmara escura. A aparição desta última é acionada pelo jogo parafrástico do acender e apagar a luz, provocando uma associação metafórica que pode ser sintetizada na expressão “a câmara escura é o cubo branco”².

O efeito metafórico visado pela artista revela a obra como alegoria da câmara escura pautando-se no seu modo de apresentação, o que coincide com a abordagem do teórico da arte Stéphane Huchet (2006: 24-25) acerca da função teatral da instalação: esta, enquanto dispositivo espacial construído a partir de elementos selecionados e combinados criteriosamente pelo artista, é potencialmente capaz de encenar imagens-sentidos. Em *Hipocampo* o que se apreende inicialmente é a encenação do aparelho fotográfico, no interior do qual a polissemia — ou seja, “a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico” (Orlandi, 2007: 38) — dos fragmentos textuais que o compõem evocam imagens mentais, sugerindo fotografias imateriais, ou melhor, um fluxo delas.

Com isto, torna-se pertinente tratar da questão da alegoria na produção de arte contemporânea, exemplificada na figura de Rosângela Rennó, pela ótica do historiador da arte Craig Owens, devido aos indícios da obra em questão que nos compelem à práxis da artista, afinal, Owens (2004: 114) define o alegorista como um confiscador de imagens preexistentes na cultura que, ao nelas reinvestir, as transforma em outra coisa. O autor (Owens, 2004: loc. cit.) ainda esclarece que realiza a transposição da noção de alegoria do campo da literatura para aquele das artes visuais, explica que ela “ocorre sempre que um texto é dublado [*doubled*] por outro” e que lhe interessa pensar “no

1 Mestranda do PPGAV – IA/Unicamp. Desenvolve a pesquisa “Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparecimento na arte contemporânea brasileira”, financiada pela FAPESP (Processo: 2011/14793-7).

2 A expressão “cubo branco” se refere à área vazia e interna das instituições de arte. Consultar: O'DOHERTY, 2002.

que ocorre quando essa relação acontece no *interior* dos trabalhos de arte, quando ela descreve sua estrutura.”

Pelo o que transparece na tradução em português, o termo *double* é usado no sentido de interpretar. No ato de interpretar um dado texto os sentidos que dele derivam estão para além dele mesmo, o que implica dizer que não há sentido fixo que defina sua literalidade. Assim, o comentário que resulta do gesto de interpretação é alegórico, atesta a incompletude do texto que lhe antecede servindo-lhe de suplemento. A alegoria, expressa por Owens, não procura reestabelecer o sentido primordial de um texto, aliás, ela nasce da impossibilidade do original. Portanto, há dois impulsos que a determinam: a recuperação/conservação de um sentido que, incompleto, demanda outro. Assim, um primeiro sentido é reproduzido, ao mesmo tempo que outro lhe é anexado. Este processo depende do movimento simultâneo de regularidade e desestabilização de sentidos, de modo que o potencial alegórico também está associado à possibilidade de atualização/transformação de um acontecimento distante através de algum fragmento que lhe é referente.

É por aí que a alegoria pode ser pensada nas artes visuais, no que concerne à arte moderna e contemporânea, ainda mais quando assume a forma da instalação. Partindo da contribuição teórica de Huchet, compreende-se que a instalação possui natureza alegórica já que concebida enquanto corpo que irrompe no real como tentativa de resposta à alguma demanda do vazio aparente do espaço expositivo, de modo que tal natureza está situada entre a materialidade do dispositivo exposto propriamente dito e a miríade de imagens mentais suscitada no espectador durante a leitura/processo de significação da obra, que é dependente de seu repertório cultural. Huchet (2006: 25) fala de “um conjunto que provoca uma cesura” e que “pretende ser um mundo”. A pretensão de materializar um mundo nasce como um empreendimento fadado a tangenciar o absoluto, o que, segundo o autor, constitui o aspecto melancólico da prática da instalação.

Owens encontra ligações entre alegoria e arte contemporânea no recurso de apropriação de imagens preexistentes, assim como no *site-specificity* — em que o trabalho tem uma relação intrínseca com a singularidade/identidade de um lugar físico e/ou com sua história, não podendo ser realizado em outros pois perderia sua especificidade — e nas estratégias de acumulação.

Rennó seleciona notícias de jornal de seu *working progress*, o *Arquivo Universal*³, para

3 Notícias de jornal (sem imagens ilustrativas) que aludem à fotografia e ao fotográfico, colecionadas pela artista desde 1992 e frequentemente revisitadas para compor suas obras.

compor *Hipocampo*, os textos [Fig. 3] são decodificados em imagens fotográficas imateriais, cuja existência se limita ao ilimitado: a imaginação do espectador. As passagens textuais sobre paredes e colunas são acionadas por lâmpadas halógenas conectadas a um temporizador (Herkenhoff, 1998: 176) e somente tornam-se visíveis quando o espaço mergulha em escuridão. A percepção das situações limites representadas pelo branco e pelo preto parece ter sido programada para se assemelhar a um curto-circuito (intermitência luminosa) e à simulação repetitiva do “click”, ou gesto de apertar o botão da câmera fotográfica para ativar o mecanismo de captura da imagem em tempo determinado.

Quando o espaço expositivo é clareado os textos tornam-se invisíveis no substrato, já quando presenciamos as pequenas mortes do cubo branco ocorre a reescritura dos fragmentos textuais sobre as mesmas localizações das paredes e colunas. Portanto, tem-se o recurso do palimpsesto condicionado ao jogo parafrástico da presença/ausência de luz, que requer o retorno repetitivo às informações textuais do contexto imediato (intradiscurso) da instalação. Segundo Owens (2004: 114) o referido recurso permeia a estrutura alegórica, pois nela “[...] um texto é lido *através* de outro, embora fragmentária, intermitente ou caótica possa ser sua relação: [de modo que] o paradigma para o trabalho alegórico é, então, o palimpsesto [...]” e acrescenta ainda que “concebida desta maneira a alegoria torna-se modelo de todo comentário, de toda crítica, na medida em que estão envolvidos em reescrever um texto primário em termos de sua significação figural.” Todos estes fatores perpassam a obra e colocam certas regiões do interdiscurso em evidência: a história da irrupção da fotografia no museu de arte, sua recepção e o poder de legitimação delegado a este tipo de instituição são algumas delas.

O interdiscurso sustenta o pré-construído e outros dizeres possíveis, afetando o modo como o sujeito significa em uma dada situação discursiva, sendo esta a própria obra. A ligação entre instituição de arte, especificamente entre as paredes que delimitam seu interior, e o interior do aparelho fotográfico faz com que a instalação *Hipocampo* adquira os contornos de um *site-specific*. A obra significa para o sujeito pelas determinações do campo amplo, mas também pelo campo imediato de sua inscrição, caso fosse realizada externamente ao cubo branco e aparentasse diferente modo de exibição, outras regiões do interdiscurso que não as aqui citadas seriam acionadas no processo de significação da obra. A tensão estabelecida por Rennó entre paráfrase e polissemia é o que torna possível a apreensão, pelo espectador, da câmara escura enquanto alegoria.

A FOTOGRAFIA E O OLHAR CONTEMPORÂNEO

O olhar fotográfico, mais do que em qualquer outro período, é requisitado com urgência na contemporaneidade, de modo que a fotografia se torna condição de existência do mundo para o sujeito. Aqui, percebe-se uma inversão funcional, já apontada pelo filósofo Vilém Flusser. O aparelho fotográfico deveria desempenhar papel intermediário entre os objetos reais e a representação destes pelo sujeito, na pretensão de presentificar a representação imaginária que se faz do objeto. A imagem assim obtida permanece incompleta ao demandar processos de significação subjetivos, processos que reclamam ao sujeito a crítica da imagem para que esta lhe sirva de experiência no mundo. Flusser, no entanto, aponta para outro comportamento, pertinente à idolatria, como se o sujeito fosse acometido por uma cegueira que lhe demanda a produção de milhares de imagens e que o impede de decifrá-las em sua espessura.

A incompletude que permanece nesta centelha do passado caracteriza o potencial alegórica da fotografia, o que permite que o evento pretérito possa ser revisitado e atualizado por meio de fragmentos preservados de sua existência. Como o evento em si não retorna, a entrega a estas centelhas nos leva a um olhar melancólico para o passado, porque a escavação arqueológica deste exige movimento dialético: aproximação que já é distanciamento. A alegoria — a exemplo da fotografia — nasce como suplemento do vazio, da ausência.

Na qualidade de fragmento ou cena, a fotografia está fadada a ser registro do que desapareceu, nasce como ruína. Se uma fotografia exige do sujeito o gesto compulsivo de gerar outras tantas na busca pela totalidade do(s) evento(s), tem-se o ato fotográfico em seu sentido acrítico, apenas despertado pelo incessante desejo de registrar tudo o que está *prestes* a desaparecer. O fenômeno original/autêntico é aquilo que falha nesta busca e emerge como sintoma que a condiciona.

A questão é que o mundo, desde sempre, está em constante desaparecimento, e em nossa percepção atual este fenômeno está cada vez mais acelerado. Uma das condições do contemporâneo é ser atravessado pela velocidade com que dois elementos, o espaço e o tempo, são cada vez mais comprimidos em nossa percepção. Os arquivos fotográficos oriundos da compulsão de a tudo registrar surgem como sintomas do real inatingível, é na apreensão da impermanência do real que reside esta vertiginosa produção imagética. Uma obsessão como esta impõe ao sujeito os contornos de

um *estado* de mal de arquivo — entenda-se aqui apenas um dos sentidos da noção derridiana deste mal, direcionada à memória individual e permeada por aspectos psíquicos:

[...] Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar *com mal de arquivo* pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação, ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem [...] (Derrida, 2001: 118)

Pelo que fora exposto anteriormente, percebe-se que a finalidade ou intenção da fotografia não se encontrava unicamente na presentificação da representação imaginária, mas a ênfase atribuída ao seu caráter indicial e icônico velou a necessidade de decifração simbólica, como se fosse possível dispensá-la. Com isto, o sujeito iniciou sua concepção de mundo em função de imagens fotográficas, à maneira de superfícies transparentes e não opacas. Nas palavras de Flusser (1985: 7-8) “[...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas.”

A denominação usada pelo autor para descrever este homem é a de operador ou funcionário, pois ele segue as leis do aparelho sem a elas oferecer resistência. E a resistência aqui vem sob a forma do jogo com e contra o programa/*software*, sendo este ato de resistência a própria crítica da fotografia, realizada de forma endógena ao aparelho. Flusser defende que o caráter simbólico da fotografia deve ser assim resgatado. Mesmo que todo fato já seja interpretação, esta deve se dar de forma mais consciente, para além do efeito de verdade com que geralmente tomamos — ou somos levados a tomar — os objetos simbólicos.

Rosângela Rennó, por intermédio de *Hipocampo*, realiza tal crítica valendo-se do interior de um recinto, a galeria, que deve sua existência ao espaço modelo que problematizou a fotografia enquanto arte: refiro-me ao museu de arte. Dificilmente não nos reportaríamos ao MoMA, o primeiro museu de arte a criar um departamento de fotografia e, conseqüentemente, a atribuir estatuto artístico a este meio. Por conseguinte, a crítica da artista vale-se desta região do interdiscurso sem referir-se a instituições em particular, direciona-se àquilo que museus e galerias apresentam de peculiar e genérico: o poder de instituir a objetos culturais valores estéticos universais que de-

terminam sua recepção pelo público através da reprodução destes valores. No espaço expositivo convencional a proposta de Rennó está em deslocar o papel da crítica ao espectador, o que vai de encontro com a alternativa aventada pelo teórico de arte Thierry De Duve. A artista parece aí fundamentar o seu procedimento parafrástico de alternância entre dois aparelhos.

Não por acaso as informações alocadas na superfície do cubo branco são as mesmas tornadas visíveis na câmara escura. Outro mecanismo colocado em evidência na instalação é a transmissão que se dá na imbricação *ad infinitum* de aparelhos sem que seja possível delimitar suas fronteiras. O paralelo entre a instalação *Hipocampo* e a *Filosofia da caixa preta* de Flusser é possível pois o filósofo não se restringe unicamente à análise e crítica do funcionamento do aparelho fotográfico em si, esclarece em alguns trechos do seu ensaio que tal análise pode se estender a outros tipos de aparelhos e que seu tema, a fotografia, é apenas um pretexto para isto. De modo que é possível nos reportarmos a aparelhos administrativos — culturais, estéticos, entre outros — à maneira do tratamento poético do par cubo branco/câmara escura articulado pela artista. A instituição de arte é também um destes aparelhos, de funcionamento ideológico: no caso, administra julgamentos estéticos, objetos de arte e a narrativa à qual lhe é associada, qual seja, a história da arte.

Thierry De Duve (2009: 70) argumenta que duas são as funções do museu de arte: colecionar e expor objetos que carregam este veredicto. A atribuição do *status* de arte a qualquer objeto que possa pertencer à coleção de uma instituição deste tipo depende de dois procedimentos: o julgamento estético validado por um especialista na área, um representante da instituição capacitado para comparar um determinado objeto com a arte existente; e a exposição pública deste objeto como resultado da citada comparação com modelos preexistentes. Tanto as funções quanto os procedimentos são também aplicáveis às galerias, pois aqui as categorias tendem a se diluir em favor da relevância do funcionamento de ambos os espaços artísticos por um contrato universal que legitima sua existência.

A legitimação da arte parte de uma visão patrimonial: a humanidade possui este bem coletivo denominado arte, então todos tem acesso a ele. Isto implica em prejulgamento estético, pois atribui-se, antecipadamente, valor universal ao objeto a ser recepcionado publicamente. De Duve direciona sua crítica ao papel contemplativo do espectador, pois defende que a arte somente é transformadora quando esta se volta para a capacidade de julgamento estético do espectador, aí reside

o potencial crítico e poético de tais objetos. Não se trata, portanto, de apenas compactuar com um contrato preestabelecido, mas de resistir a ele, jogar com e contra as suas regras. O autor assim propõe o deslocamento da lógica de legitimação: se todos tiverem acesso a este bem e liberdade para julgar o seu *status* de arte, então é justificável sua preservação e exposição pública em tais instituições. De que forma isto pode estar relacionado com a obra da artista em questão?

Em Rennó percebemos uma postura de resistência. É por este viés que, em *Hipocampo*, nos deparamos com a crítica da fotografia. Para que ela seja possível ocorrem deslocamentos de posição-sujeito como parte da proposta artística. Tem-se a posição-sujeito fotógrafo-artista⁴ (ou fotógrafo experimental), que é o caso de Rosângela Rennó, então deslocada para aquela do funcionário do metaprograma, tal qual define Flusser (1985: 16): “[...] os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma.”

A ressalva é que a artista propositalmente se situa nesta segunda posição, logo, coloca algumas de suas decisões em jogo ao programar a aparição da câmara escura e a desapareição do cubo branco, com a intenção de evidenciar a “dialética circular” (De Duve, 2009: 70) através da qual a instituição de arte legitima o artista e é por ele legitimada. Em um mundo midiático, o poder é deslocado para aquele que detém a informação e que programa sua recepção, é para expor tal situação ao sujeito contemporâneo bombardeado por imagens que Rennó projeta-se como funcionária do metaprograma, visando o posicionamento crítico do espectador. Sua proposta não está diretamente relacionada a esta ou aquela imagem formada mentalmente, antes diz respeito ao modo como surge este fluxo e ao potencial de transferência dos espaços discursivos da fotografia.

É daí que ela expõe outra legitimação, permeada pela instituição de arte e por esta atribuída ao seu papel, também discutida por De Duve (2009: loc. cit.): a autoridade do artista em ser o porta-voz da humanidade. Conceber assim o artista é interessante para o funcionamento ideológico da instituição de arte, aqui representada pelo vazio aparente do espaço expositivo e alicerçada na reificação de sentidos estabilizados e especializados, que é o que Rennó critica com *Hipocampo*. Dizer que o artista é o porta-voz da humanidade é o mesmo que apagar o Outro, o espectador, para o qual se destina a obra, pois as diferenças por ele suscitadas na apreciação estética são silenciadas a favor de um outro sujeito que, supostamente, é autorizado a lhe representar.

4 Fora as discussões acerca desta terminologia, entenda-se aqui que o fotógrafo-artista é aquele que joga com e contra as intenções do aparelho (fotográfico), que explora as possibilidades dos elementos do *software* a favor de suas intenções, buscando esgotar o programa do aparelho.

Para ela, conceber criticamente a fotografia no interior do cubo branco implica deslocar imaginariamente sua posição de artista, aquela que lhe é comum neste tipo de instituição, caso contrário o espectador seria eclipsado na proposta da obra, pois o funcionamento dos aparelhos cubo branco/câmara escura não lhe seriam sequer visados, por isso Rennó convida os espectadores a ocuparem a posição de artistas-fotógrafos, para que despertem para o processo de funcionamento do seu programa. Embora toda obra de arte seja endereçada a um sujeito universal, indeterminado (De Duve, 2008: 141), cada sujeito em particular é por ela interpelado, entra em jogo as negociações entre os sentimentos individuais e os valores válidos universalmente.

Com isto podemos delinear um dos propósitos de *Hipocampo*: o derradeiro espaço visado por Rosângela Rennó, ou seja, o campo do imaginário — enquanto espaço de existência virtual da fotografia, enquanto demanda poética de sua pontencialidade crítica —, propõe dissipar a indiferença do sujeito para com o excesso de imagens do mundo contemporâneo. Em um mundo imerso em conflitos, no qual recepcionamos anestésicamente imagens de violência como se estivéssemos distantes e alheios ao sofrimento do Outro, juízos de valor não universais são mais do que necessários. Não por acaso, a artista seleciona notícias de jornal que aludem, em sua maior parte, à presença da fotografia e do fotográfico em situações de violência e intolerância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE DUVE, Thierry. “Do artists speak on behalf of all of us?”. In: COSTELLO, Diarmuid (ed.); WILLS-DON, Dominic (ed.). *The life and death of images*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.
- DE DUVE, Thierry. “A arte diante do mal radical”. *Revista Ars*, São Paulo, ano 7, n. 13, 2009, p 64-87. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars13.html>>. Acesso em: 5 de março de 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In: RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.
- HUCHET, Stéphane. “A Instalação em Situação”. In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patrícia (orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo horizonte: Editora da UFMG, 2006.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2007.

OWENS, Craig. "O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo". *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 11, 2004, p. 112-125. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_11>. Acesso em: 9 de junho de 2012.

IMAGENS



Fig. 1 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Dezesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista na luz). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista.



Fig. 2 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Dezesseis textos pintados com tinta fosforescente sobre paredes e colunas, lâmpadas halógenas e temporizador, dimensões variáveis. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista no escuro). Coleções Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, José Antônio Marton – SP e da artista. Foto: cortesia da artista.

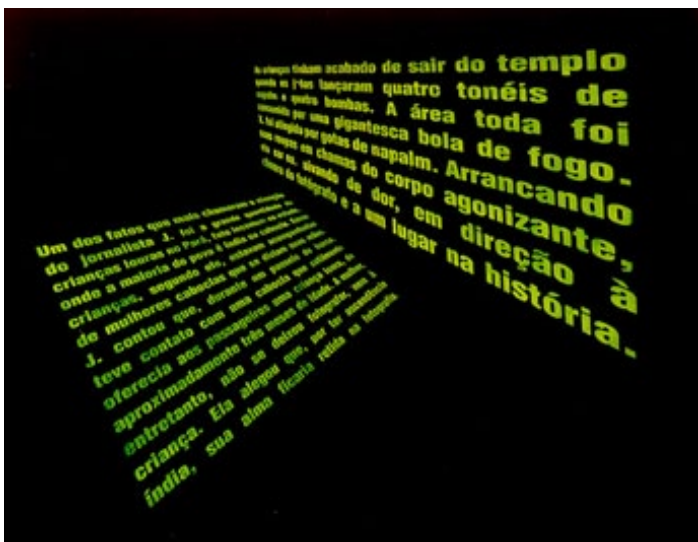


Fig. 3 – (1995), Rosângela Rennó, *Hipocampo*. Instalação na Galeria Camargo Vilaça, SP (Detalhe – vista no escuro). Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

O EVENTO NÓS – CONCEITUALISMO, POLITICA E ALTERIDADE EM REGINA VATER

Talita Trizoli¹

INTRODUÇÕES

A artista carioca Regina Vater, nascida em 1943, e que tem parte de sua trajetória artística aqui discutida, fora figura conhecida do circuito artístico carioca na década de 60, frequentadora assídua de salões, galerias e participante ativa das praticas de vanguarda pictórica em voga.

Seu período de formação se deu no final da década de 50, transitando como aluna primeiramente no ateliê de Frank Schaffer, e no de Iberê Camargo logo em seguida. Desenvolveu com esses artistas uma linguagem pictórica de influência expressionista, principalmente por conta de exposições nacionais de representantes da *Otra Figuracion* argentina, ocorridas na época.

Quando passa a atuar como artista autônoma, Vater começa a trabalhar então com uma linguagem mais próxima da *pop* arte americana, mas preocupando-se com a constituição de um ideal de beleza feminina moldada pelas influências de uma sociedade consumista em ascensão e por músicas populares da época, como a bossa nova e a tropicália.

Ao se mudar para São Paulo no início dos anos 70 a procura de trabalho na área publicitária, a artista efetua também uma reviravolta formal e temática em sua produção artística. Passa a trabalhar com experiências conceitualistas no desenho, fotografia e vídeo, e é justamente do início dessa fase que trataremos aqui.

Por Conceitualismos, entendem-se aqui as práticas artísticas de caráter subversivo, político e anti-mercadológico realizadas nos chamados países de Terceiro Mundo, ou periféricos, que fazem uso da nomenclatura artística conceitual americana e europeia, no entanto com proposições estéticas e discursivas diversas, na verdade bastante particulares em relação a seu contexto político e cultural. Luis Camnitzer comenta:

1 Professora da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes Visuais. Mestra pelo PGEHA-USP.

O centro – neste caso, identificado primeiramente como New York, que assumira o papel anterior de Paris – criou a “arte conceitual” para agrupar manifestações que davam primazia às ideias e linguagens, fazendo-a um estilo artístico, historicamente falando. A periferia, no entanto, não poderia ter se importado menos com estilo e produção de estratégias conceituais. Essas estratégias foram formalmente abertas e mais propícias a interdisciplinaridade. (CAMNITZER, 2007, 02)

Os conceitualistas latino-americanos não estavam preocupados em seguir cânones, manifestos ou demais programas estéticos e filosóficos, oriundos dos grandes centros, mas estavam motivados em efetuar práticas artísticas críticas quanto às convenções sociais e materializar estratégias de criação em sociedades marcadas em grande parte pelo autoritarismo e particularidades culturais. A curadora Mari Carmen Ramírez faz algumas definições a respeito da natureza do termo Conceitualismo em um ensaio de 1989, que podem contextualizar a produção de Vater nesse nicho:

Gostaria de explicar o significado do termo “conceitualismo”, tanto no abstrato quanto como no contexto desse ensaio. Na minha opinião, depois da revolução artística inicial levada a cabo pelos movimentos históricos de vanguarda... o conceitualismo pode ser considerado a segunda maior mudança verificada no entendimento e na produção de arte ao longo do século 20... o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de anti-discursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio... o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar”... a arte e sua relação com a sociedade. (RAMIREZ, 1989, 151)

Nesses termos, Ramírez acaba indiretamente por aproximar a postura Conceitualista dos procedimentos feministas em arte justamente por afirmar que o Conceitualismo diz respeito a uma postura política de interpretação e uso de discursos e ações artísticas de vanguarda, dentro de um contexto local, particular. Com isso, a curadora propõe-se a:

...ver a obra desses artistas não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. (RAMIREZ, 1989, 186)

As práticas de Conceitualismo em território brasileiro tomaram uma maior proporção no âmbito artístico a partir das proposições artísticas oriundas dos anos 60 relativas às instâncias corpó-

reas e subjetivas, além das críticas as instituições de arte, imersas no contexto político repressivo do regime militar. O movimento Tropicalista, a Nova Objetividade Brasileira, a Nova Figuração, o Concretismo, o Neoconcretismo, foram todos momentos nas artes visuais do Brasil que possibilitaram às práticas conceitualistas inserirem-se peculiarmente nos discursos estéticos dos artistas e com certa dificuldade e confusão, nas instituições artísticas. Novamente com Ramírez: “Nesse contexto, o impulso ideático do conceitualismo revelou-se precioso para o desenvolvimento de inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais.” (RAMÍREZ, 1989, 190)

No caso particular de Regina Vater, suas aproximações com tais práticas ocorreram com o contato esporádico com imagens dos trabalhos de Dennis Oppenheim e Hélio Oiticica, respectivamente. O primeiro a partir de jornais e revistas, e o segundo frequentando mostras e exposições, como *Opinião 65* e *Nova Objetividade Brasileira*, sendo que ficariam amigos a partir de 1973, quando Vater se mudaria para Nova York.

O fascínio pela cultura cotidiana, mundana, do dia-a-dia do brasileiro, fora desenvolvida ao longo de sua vivência, mas reforçada durante o curto período em que frequentara a faculdade de arquitetura da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. É nessa época que se efetua sua aproximação com o movimento Tropicalista, onde trabalhava na representação das imagens cotidiana do Rio de Janeiro, com a rua, as propagandas e os comerciais de TV, além do uso do corpo feminino como receptáculo de desejo.

O processo de abandono dessa figuração pop-tropical e de práticas tradicionais de arte, como a pintura e o desenho, em um contexto de busca de apuro técnico, fora bastante lento na trajetória da artista, e iniciara-se com os trabalhos referentes à ditadura civil-militar, a intitulada *Série Nós*.

De *Tropicália*, um estudo pictórico da representação do corpo feminino segundo os veículos de propaganda nacional a partir do estereótipo da *Garota de Ipanema*, Regina Vater desenvolve então os desenhos *Nós*, já próxima das propostas críticas do Conceitualismo, onde realiza experimentações de suportes ordinários, mas extremamente diversos, e manifesta nas formas a impossibilidade de desenvoltura e devir no qual estava imersa.

Inicialmente, eram desenhos esboçados em papel *craft*, ou melhor dizendo, em sacos de supermercado. Pequenas anotações barrocas de cordas, linhas e demais linearidades que se enroscavam, complicavam-se, formando em si massas amorfas e emaranhadas, expandindo-se a partir da diagramação já existente nos sacos (slogans, logomarcas e demais propagandas).

É nesse período onde Vater realiza uma espécie de catarse a partir de suas práticas artísticas. São desenhos e serigrafias sobre suportes diversos, sempre relacionados com o aspecto depreciativo dessas embalagens descartadas, inúteis, mas com um grafismo propagandista ordinário que lhe permite interagir com linhas de cadência labiríntica e claustrofóbicas.

A origem dessas formas se deu, segundo a artista, por duas vias. A primeira pelo contato com o trabalho do artista Christo, que inclusive forneceu-lhe uma visão da cidade amarrada, cheia de nós, durante um trajeto de ônibus em São Paulo, e que veio a desencadear o Evento *Nós*, no Rio. A segunda via adveio pela peça de José Celso *Graças Senhor*.²

Esse emaranhado concentrado, centralizado, nunca dando a impressão de uma resolução surge constantemente nas composições de Vater durante cerca de dois anos. Mesmo quando enxergamos as pontas desses nós, há tal variedade deles, numa sobreposição regular ou então um invólucro sobre o grafismo pré-existente no papel, com um excesso de bloqueios, que fica difícil saber exatamente onde desatar, qual caminho irá tomar.

Esses desenhos são sintomáticos de diversas problemáticas da vivência da artista, como a insatisfação de Vater com seu trabalho de designer no meio da propaganda, uma manifestação de sua inquietação referente à sua estagnação como artista, de sua solidão na nova cidade, dos preconceitos cotidianos latentes por ser uma jovem sem família em uma grande metrópole.

Mas esses trabalhos são principalmente resultado da ditadura civil-militar, dos anos Médici. Há neles um camuflado conteúdo político, por conta da suspensão dos direitos civis em prol da luta contra o terrorismo de esquerda, o desaparecimento de pessoas, as torturas, o pânico que reinava silenciosamente no cotidiano da população.

DANDO NÓS NA PRAÇA NOSSA SENHORA DA PAZ

O Evento *Nós*, como Vater assim o nomeia, um derivativo final de suas experimentações da série *Nós*, consistiu em um grupo de amigos da artista, munidos com metros e metros de corda,

2 “*Graças, Señor* tem oito horas de duração, dividido em dois dias de apresentação. A montagem busca ultrapassar os limites da ficção para aproximar-se de um psicodrama. O elemento didático está presente, uma vez que se destina a ensinar à platéia um novo modo de olhar a si mesma e o mundo... O espetáculo evidencia os estímulos provenientes dos contatos de trabalho com os grupos experimentais Living Theatre, grupo norte-americano de Julian Beck e Judith Malina, como também o grupo Los Lobos, de Buenos Aires, que, a convite de José Celso, vêm ao Brasil em 1970 para uma troca de experiências. Além da metodologia empregada, paralelos podem ser traçados entre os roteiros de *Graças, Señor* e *Paradise Now*, uma das grandes realizações do Living Theatre na segunda metade da década de 1960.”

Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br> Acessado em 20 de janeiro de 2010

adquiridas graças à doação de uma fábrica especializada, interagindo com transeuntes de todos os tipos no Rio, (mais especificadamente na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema), com a realização de jogos e construções espaciais, além de pequenas provocações oriundas de perguntas e comentário feitos por um amigo psicólogo e um amigo antropólogo a respeito do significado dos nós para cada participante. Nas palavras da artista, que melhor explica a ação, em entrevista a Cary Cordova:

Eu tive esta idéia fazê-la em São Paulo. Quando eu pedi a ajuda de Walter Zanini - o diretor do Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, e ele apavorou-se. Disse, whoa, eu acho que você está fazendo um tipo de coisa perigosa. E ele meio que se retraiu, você sabe. Não me deu suporte. Embora eu pense que São Paulo seria o lugar ideal para fazer isso.

Mas de qualquer maneira, imediatamente antes de vir pra cá, eu convenci as pessoas dos parques e dos jardins do Rio, o departamento dos parques e dos jardins que eles me dessem um quadrado para fazer algo para crianças e o público no geral com cordas e linhas. Uma tarde da criatividade. E então eu convenci o cara da fábrica de cordas a dar-me a cordas e linhas. Eu fiz com ele quase nada de ajuda de algumas pessoas. Uma pessoa realmente que estava trabalhando comigo, para o disco do Chico Buarque de Calabar, um fotógrafo, fez um registro muito bom de fotografia deste evento. E um antropólogo e um psicólogo ajudaram-me também a fazer entrevistas com as pessoas nele, porque o “nó” no português é a palavra “nó.” Significa igualmente: nós e nós “nós e nós.” *

E nós começamos com as crianças, nós dissemos: “Venha aqui e faça algo com esta corda.” Começaram então a fazer coisas e os adultos se juntaram. Era perto de, eu não sei, 13:00 e 16:00. Eu sei que eram muitas pessoas - Eu não recorro quanto tempo foi esta coisa. E era gente da favela. Era gente de todo nível social, gênero, cor, que se misturaram para fazer aquilo junto. As pessoas vieram em massa porque a igreja era justo na parte dianteira, e as pessoas vieram de bikini da praia. Era muito interessante. Eu tenho as fotos de qualquer maneira. E as respostas da enquete – das pessoas sobre o que os “nós.” significam ou o que o “nó” significa, o que “nós” quer dizer, você sabem. E então eu fiz um audiovisual. Eu mostrei este audiovisual para duas pessoas: um para Lucy Lippard. Isso foi realmente quando ela me convidou mostrar este audiovisual em Nova York quando eu cheguei aqui em 1980, para o público. E outro foi Guy Brett. Ambos disseram que era incrível. Como em um país inferior, com uma ditadura tão poderosa, essas pessoas estão fazendo isso? Porque não somente, você sabe, coisas bonitinhas com nós, mas um homem era totalmente envolvido nas cordas como uma múmia,. E puseram uma placa feita do pacote das cordas que foi chamado “made in Brasil,” e parecia uma múmia, escondido totalmente por nós e feito no Brasil. Era realmente um protesto, um muito criativo, você sabe. E eu não disse as pessoas como fazer; inventaram sua própria maneira. E para mim isso que é o melhor exemplo da mente anárquica das pessoas no Brasil (CORDOVA, 2001, 10).



1973, Regina Vater, **Evento dos Nós. Praça Nossa Senhora da Paz**, registro fotográfico, tamanhos diversos, acervo pessoal da artista. Rio de Janeiro.

Percebemos nessa ação a existência de um conteúdo já experimental na obra de Vater. A artista deixa de ser então a detentora do ato criativo, para se tornar catalisadora de emoções estéticas, de jogos de percepção, bem ao que dita o Programa Ambiental³ de Hélio Oiticica, e as práticas terapêuticas e sensoriais⁴ de Lygia Clark, duas figuras as quais a artista já conhecia os trabalhos, mas que travaria contato maior no exterior, respectivamente em Nova York e Paris, ao conviver com ambos e trocar correspondência.

Esse jogo lúdico que compõe o Evento *Nós* evidencia a capacidade de Vater de trabalhar com a alteridade, de preocupar-se com aquilo que afeta a esses outros, que os motiva, e os meios necessários para usar isso dentro de uma proposição estética e crítica, e que viria a ser aprofundado, dali em diante, em trabalhos de caráter Conceitualista.

A performance coletiva também se tornara um momento para Vater extrapolar a questão dos *Nós* para além de sua intimidade, de seu cotidiano, colocando-o como uma condição social e

3 *A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética, originada pela crítica do ilusionismo e pela transformação do destinatário em protagonista.* (FAVARETTO, 2000, 123)

4 *A dialética básica de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectual e o sensorio, o prazer e a realidade. À arte como consolo, como refúgio, como prazer sublimado, contrapõe a criação como liberação do reprimido, como corpo ressurrecto em agenciamento coletivo... Nessa fase sensorial, ficam claras duas etapas: na primeira, denominada "nostalgia com corpo", o sujeito encontra seu próprio corpo utilizando objetos em exercícios de sensibilização; na segunda o objeto é simples pretexto para a expressão grupal; O corpo fragmentado, trabalhado analiticamente, evolui para o corpo integrado, não em isolamento, mas se desdobrando para fora de si, incorporando a criatividade do outro e dando a ele o suporte para que se exprima.* (MILLIET, 1992, 109 – 110).

afetiva, uma instância humana que permeia diversos aspectos da vivência dos sujeitos comuns. Ao oferecer aos outros a possibilidade pensar seus Nós, Vater aproveita a oportunidade para desatar os seus próprios.

Esse evento, no entanto é posterior ao prêmio de viagem ao qual a artista recebera no Salão de Arte Moderna do Ministério da Educação e Cultura em 1972 com tríptico das mulheres amarradas. Ele parece ter funcionado como uma despedida de Vater do Brasil, antes de seguir para Nova York. A artista faz o seguinte comentário em uma entrevista por *e-mail*:

Foi com as pinturas das mulheres amarradas e que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior do salão! Eu comecei tudo com os guaches sobre saco de supermercado e com a idéia de... fazer um evento na rua Direita em São Paulo naquela esquina onde eram os bancos. E para isto eu convidei uns amigos atores tais como o Marcio e Ester Gois (se não me engano este era o nome dela) e o Fernando Peixoto. Fui ao MAC pedi suporte ao Zanine que me disse que era muito arriscado e que não podia fazer nada por mim... (estávamos na época da ditadura como você sabe, mas eu acabei fazendo o evento dos NÓS no Rio antes de viajar para N.Y. em 1973) E como os guaches dos Nós sobre saco de supermercado, todo mundo também achava que era loucura, eu então voltei à pintura, e comecei a fazer os guaches das mulheres amarradas... eu pintei em acrílico um tríptico que hoje faz parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, exatamente porque foi com este tríptico e que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior. O prêmio máximo no país naquela época. Eu encontrei mais umas imagens desta época. Inclusive de um quadro que o Chateaubriand comprou de mim. O prêmio de isenção foi ganho antes com um grande quadro em acrílico daqueles que tem uma cabeça de um homem e era pintado em cores chapadas em azuis e vermelhos.⁵

O grande diferencial aqui é que os corpos femininos deixam de ser lascivos para se integram a composição do fundo, dando assim um maior espaço a textura das cordas e seu movimento linear, e evitando a óbvia aproximação das práticas eróticas de *bondage*.

Regina Vater não fora a única a usar cordas e nós nesse aspecto. É possível verificar na produção brasileira da época artistas que também fizeram uso de tal procedimento e símbolo, como Sônia Andrade em seus vídeos e Mira Schendell com *Droguinhas*. No entanto, o caso de Vater se torna curioso por seu caráter subversivo e contestador, com ares *naïves*, justamente em um período politicamente sombrio e pleno de interdições, além de sua atual condição de anonimato na historiografia da arte brasileira. É hora de escovar a contrapelo.

5 Entrevista concedida a autora em 25 de setembro de 2009, por *e-mail*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRETT, Guy. **Brasil Experimental. Arte/Vida: Proposições e Paradoxos**. Tradução de Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CORDOVA, Cary. **Oral history interview with Regina Vater**, 2004 Feb. 23-25. Austin, Texas. Disponível em: www.aaa.si.edu Acessado em: 19 de outubro de 2009.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation**. Austin: University of Texas, 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1 Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press, 1998.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra trajeto**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992.

RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: **Arte da América do Sul: Ponto de Viragem**. Porto Alegre: Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989.

Sites consultados:

<http://www.itaucultural.org.br>

ANITA MALFATTI NA *INDEPENDENT SCHOOL OF ART*

Tameny Romão¹

Em 1951, a artista considerada precursora do movimento modernista no Brasil, Anita Malfatti, produziu uma conferência² a ser apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na qual relatou dados biográficos referentes à sua formação. No texto, a pintora revela a dedicação à Arte nos anos iniciais da carreira, estudos que culminaram na exposição realizada por ela entre os anos de 1917 e 1918.

O objetivo da conferência, ao que tudo indica, era abordar as circunstâncias que levaram a criação das obras que causaram escândalo e desaprovação da sociedade paulistana dos anos 20, mas que ao mesmo tempo, instigaram nossos futuros modernistas. Para isso, a pintora, no momento já consagrada, parte da abordagem de seus estudos na Alemanha, onde permanece de 1910 a 1914, e nos Estados Unidos, de 1914 a 1916.

Descrevendo os dois momentos decisivos para sua trajetória ela atribuiu a eles importância singular, destacando seus contatos primários com o modernismo europeu em território alemão, mas expondo com maior entusiasmo as experiências vividas na *Independent School of Art*, em Nova York.

A escola, em que ela afirmava ter passado o “tempo mais interessante e mais feliz” de sua vida, tinha a frente o professor e filósofo Homer Boss, atualmente pouco lembrado nos estudos sobre o período. O ambiente mantido por ele tinha como prioridade a Arte, e como característica essencial a liberdade proporcionada aos alunos.

Na época em que a brasileira chega aos Estados Unidos, o país passava por uma fase produtiva no universo artístico. Em 1913, Nova York foi palco para o Armory Show, uma exposição inspirada na *Sonderbund* de Colônia (BATISTA, 2006: 104). A exibição em território americano reuniu trabalhos de grandes artistas das vanguardas europeias, além de representantes nacionais. O evento abria novas possibilidades, trazendo bases que foram adotadas e incentivadas na *Independent*.

1 Tameny Romão realiza mestrado em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História com ênfase em História da Arte, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.

2 Manuscrito em duas versões localizadas no Fundo Anita Malfatti no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, datado de 25/10/1951.

Outro fato que potencializou o desenvolvimento das artes no país foi a presença dos imigrantes que deixaram a Europa, se refugiando da Primeira Grande Guerra na promissora nação estadunidense. Muitos deles, pintores, escritores, músicos e dançarinos de renome, agora se reuniam em Nova York, que passava a ser um notável centro cultural.

Diante deste clima favorável, Anita Malfatti poderia dar continuidade ao expressionismo aprendido na Alemanha, bem como expandir seus conhecimentos assimilando técnicas e perspectivas trazidas pelas correntes de vanguarda.

Segundo o depoimento da pintora, a escola de Homer Boss era um núcleo dinâmico de ensino, onde os alunos se deparavam constantemente com diversas referências locais e internacionais. Elas estão refletidas nas obras de Anita, que carregam influências da arte norte-americana e europeia, alcançadas através dos ensinamentos do mestre, e de um reencontro com as tendências que conhecera na Europa.

O professor, que ela considerava filósofo, pertencia à geração de artistas influenciados pelo realismo pictórico, que teve seu apogeu nos Estados Unidos nos primeiros anos do século XX. Homer Boss foi discípulo de Robert Henri, notável artista e professor, integrante do grupo *The Eight*³, oito artistas que, insatisfeitos com os salões promovidos pela academia, se reuniram para expor seus trabalhos em 1908.

Boss foi um fiel seguidor dos preceitos de Henri, assumindo sua escola, a então *Henri School of Art*, por volta do ano de 1910, que se tornaria a *Independent School of Art* (ELVEHJEM MUSEUM OF ART, 1994: 12) onde Anita estudaria de 1915 a 1916.

Logo que ingressa na escola a pintora segue com o professor Homer Boss e uma turma de alunos para *Monhegan Island*, uma ilha localizada na costa do Maine, estado norte-americano. As paisagens da ilha atraíam diversos artistas, dentre eles Winslow Homer, que habitou a ilha no final do século XIX, e Robert Henri que incentivou seus alunos a tomarem o lugar como motivo para seus trabalhos.

De acordo com o relato da pintora, Boss fazia os alunos pintarem ao ar livre, em meio aos rochedos e despenhadeiros da ilha, ao sol, vento forte ou neblina. Assim ele esperava despertar nos alunos as sensações que pudessem surgir, provocadas pelo contato direto com a paisagem, percepções que afetariam a produção das obras de arte.

3 Grupo composto por Robert Henri, William Glackens, George Luks, Everett Shinn, John French Sloan, Maurice Prendergast, Ernest Lawson e Arthur B. Davies.

É a partir destas experiências que Anita Malfatti realiza telas como *A ventania* (1916/1917), na qual vemos à direita uma montanha verde ao fundo, e do outro lado um monte, onde crescem duas árvores. Percebemos o sol por trás de uma delas pelos seus raios que circundam a copa, que tornam sua tonalidade mais amarelada do que o pinheiro, em verde mais escuro.

No céu claro é possível notar o movimento da pincelada sinuosa com que a artista trabalha toda a composição, e que proporciona à vegetação a impressão de movimento, causado também pela inclinação das árvores.

As cores fortes são provenientes do contato com o expressionismo alemão, e a sensação de força e movimento causados pela ventania transmitidos pelo quadro se aproxima muito da influência de Boss, no incentivo da vivência direta do artista com o motivo. Neste sentido, a criação de Anita se assemelha às imagens distorcidas de Chaim Soutine que alonga e distende casas e vegetação para expressar a ação do vento na paisagem.

As marinhas feitas pela pintora dão destaque aos rochedos e à agitação das ondas ao se chocarem com as pedras. Em *A onda* (1915/1917) o céu é cinza, demonstrando uma aparente tormenta que agita o mar. Na parte inferior e do lado esquerdo, estão as rochas tomadas por uma espuma de cor branca, que reflete as tonalidades amarela, rosa, azul e verde. No centro da composição uma grande onda se forma em direção à costa.

O litoral rochoso de *Monhegan* foi representado também por George Bellows, outro discípulo de Robert Henri. Na composição o motivo da fúria da água sobre as pedras, em uma aparente tempestade assume cores mais brandas que na obra de Malfatti. Os tons de azul e o marrom prevalecem e a pincelada emplastada de tinta se encarrega de dar a impressão de movimento desta paisagem realista.

O título da obra de Bellows, *Enseada da lagosta*, confirma o relato da brasileira em sua descrição sobre a ilha e seus habitantes, que viviam da criação da lagosta e da pesca do bacalhau. Suas casinhas “escorregando pelos morros” e natureza se tornaram o principal estímulo para a pintora, como vemos no óleo *O farol* de 1915.

Na composição está o farol que orientava os navegantes contra os perigos do entorno rochoso de *Monhegan*. A sua volta se encontram casas simples sobre os montes salpicados com a vegetação, paisagem que Edward Hopper representou quase que no mesmo ângulo da produção feita por Anita, duas interpretações diferentes e originais do mesmo lugar.

Um vínculo que encontramos entre a obra de Anita Malfatti e a de seu professor, Homer Boss, é a preocupação com a estrutura anatômica das figuras humanas. Esta dedicação ao estudo do corpo se explica na trajetória de Boss, pelas orientações de Robert Henri.

Henri, além de estimular seus alunos a praticarem exercícios físicos na busca de uma saúde física e mental, proporcionou a eles algumas lições ministradas por Thomas Anshutz, que realizou demonstrações de anatomia de singular relevância para a obra de Homer Boss⁴.

Em *Nu com manta Navajo* de 1935, ele representa um nu feminino sobre o sofá coberto por uma manta com listras verticais. O espaço ainda conta com vasos de cerâmicas e uma estante com livros. Na imagem o enfoque é claro: no corpo da mulher observamos os traços que delineiam com precisão seus músculos. Braços, ombros, abdômen e pernas são evidenciados pela posição do modelo.

De 1915 a 1916 existem vários desenhos e óleos de Anita com o mesmo foco. Em *Nu masculino sentado* observamos o empenho da artista na estrutura muscular e óssea da figura. Destaque empregado em *Nu masculino (exibindo musculatura)*, este, porém, com algumas deformações, caracterizando o traço da artista.

No desenho *O homem de sete cores* ela atribui as fortes tonalidades das folhas verdes do fundo, ao físico humano no centro da composição. Este trabalho apresenta os tons fortes e as distorções que marcaram a obra da pintora como expressionista, e ainda possui as referências transmitidas pelos ensinamentos do professor, no que diz respeito à preocupação com a anatomia.

No óleo *Genesis*, Homer Boss também deforma os corpos do homem e da mulher no quadro. De frente para uma paisagem que seria o paraíso, Adão e Eva estão de costas para o observador, ele de pé e ela sentada, tendo a estrutura do corpo representada em muitos detalhes. O pintor alonga e distorce as formas, explorando ao máximo a anatomia.

Os retratos produzidos pela brasileira na fase norte-americana são obras emblemáticas em sua carreira. Nestas construções ficam ainda mais evidentes as resoluções apreendidas com o mestre.

Na tela *A boba* nota-se a utilização de cores fortes no fundo, em verde, azul e vermelho que destacam o amarelo da cadeira e da blusa da retratada. Esta tonalidade se reflete no rosto da mulher que tem a face corada que, em uma atitude retraída, desvia seus olhos negros de quem a observa.

4 Depoimento de Walter Pach (1883-1958) sobre Homer Boss(ELVEHJEM MUSEUM OF ART, 1994: 7).

Nos retratos, o fundo é sempre abstrato, e existe em função da figura representada. Muitas vezes as cores aplicadas neste espaço, se interconectam, e se refletem na roupa e na fisionomia do retratado. Esta solução é empregada por Homer Boss em suas obras.

No *Retrato de Mary* de 1925, a jovem se encontra sentada em uma cadeira de vime, com gargilha e vestido negros. A tonalidade ocre do pano que cobre o fundo se mistura com a da pele, colocando em destaque sua face, que tem as maçãs do rosto e batom vermelhos. Sua expressão é singular, marcada pela inclinação do rosto acentuada ao centro pelo nariz, e a maneira com que seus olhos semicerrados fitam quem a observa.

Nas duas telas a concentração dos artistas está em expressar através da imagem, traços da personalidade de quem era retratado, por meio das expressões captadas no momento da feitura do retrato.

O conjunto de figuras humanas pintadas por Anita Malfatti revela sua predileção pelos diferentes tipos humanos como vemos em *O Japonês*, *O homem amarelo* e *A estudante russa*. Motivo que também atraía Robert Henri, e o inspirou nas representações de *Chow Choy* (1914), *Juanita pronta para a dança* e *Mãe cigana* (1906).

No caso de Anita, as cores intensas e as formas angulares se sobressaem e a partir delas é que desvendamos seus personagens, que ela define também pelos títulos que emprega. Nos retratos de Henri, o que chama a atenção são as vestes, a postura e as expressões assumidas pelos retratados, manifestadas por vezes de forma intensa, como no sorriso do menino Cori, e mais sutil em *Eva Green* (1907), lembrando os retratos feitos por Rembrandt e Frans Hals.

Da *Independent School of Art*, Anita Malfatti recordava a administração pouco comum, auxiliada por Baylinson, o secretário da escola, e os visitantes ilustres que frequentavam o lugar.

Na conferência de 1951 ela descreve a atmosfera liberal que os envolvia, e existia plenamente em função da arte, de maneira que nem problemas financeiros poderiam impedir os alunos de continuar estudando. Para isso, segundo a pintora, o pagamento era feito pelos alunos quando tinham condições. Ela mencionou inclusive a existência de uma “gavetinha mágica” que dava conta de suprir as necessidades da escola e auxiliar os alunos que precisassem, já que todos tinham acesso a ela. Fato que fazia com o que os boêmios vivessem em perfeita felicidade naquela escola, tomando as palavras da artista.

Apesar do cuidado do professor e do secretário, que administrava a tal gavetinha, a escola quase foi fechada algumas vezes pela falta de dinheiro. Nestas situações, os estudantes com mais condições sempre interferiam no intuito de mantê-la de pé, pagando as dívidas quando necessário, sem que ninguém soubesse.

A circulação de pessoas era constante e o trabalho não era interrompido por horário fixo. Muitos estrangeiros circulavam por lá. Os visitantes participavam das atividades, e podiam aproveitar os modelos que posavam. Uns escreviam, outros pintavam e as dançarinas ensaiavam.

Dentre os refugiados que frequentaram a escola, a brasileira se lembrava de Marcel Duchamp, e suas criações feitas sobre placas de vidro. Ela provavelmente fazia referência a *La Mari-ée*, ou o Grande Vidro, realizado pelo artista no ano de 1915.

Duchamp já havia marcado presença na exposição do Armory Show com seu *Nu descendo a escada nº 2*, de inspiração cubista, tendência que impulsionaria as composições de Anita Malfatti, especialmente em *Nu cubista nº 1*.

De maneira mais sutil que a demonstração de movimento a partir de formas cúbicas elaboradas por Duchamp, a pintora modela o corpo feminino com músculos que possuem leves angulações, sendo os cubos sugeridos ao fundo nas mesmas cores da figura, em ocre, preto, vermelho e branco.

A tela foi feita ao mesmo tempo que o óleo de Baylinson, intitulado *Nu cubista*, que ela trouxe para o Brasil e integrou a sua exposição de 1917/1918. Estes foram, segundo ela, “o primeiro nu cubista americano e o primeiro nuzinho cubista brasileiro”. Baylinson foi um colega bastante mencionado por Anita nos relatos sobre a *Independent*, e foi retratado por ela a carvão entre 1915 e 1916.

No desenho ele aparece de terno e gravata listrada, com os óculos redondos que realçam a feição séria exprimida através da testa franzida. Postura muito similar a uma fotografia do artista feita em 1925, quase dez anos mais tarde que o retrato feito por Anita.

Outra presença memorável que a pintora mencionou foi a da dançarina Isadora Duncan com seu grupo de alunas. As “extraordinárias meninas” serviram de modelo para os estudantes de arte quando Isadora abria os ensaios para os alunos de Homer Boss. Anita menciona que jamais esquecera o encantamento destes encontros com a dança moderna, apesar de não ter guardado com ela nenhuma obra em que tenha registrado o momento.

Apareceriam ainda na *Independent* integrantes dos balés russos, como o coordenador Serguei Diaghilev e Léon Bakst, artista responsável pelos cenários e o figurino do grupo, e além deles, o reservado escritor Máximo Górkí que ficou marcado na lembrança da artista em sua passagem pela escola.

A vivência criada e mantida nesta instituição independente, só foi possível devido às circunstâncias favoráveis, proporcionada pela reunião de um grupo que tinha como objetivo comum a Arte. Este ambiente liberal soube receber e incorporar novas propostas, permitindo a diversidade, se tornando um espaço único para o desenvolvimento da Arte Moderna na América.

As experiências recordadas por Anita Malfatti há mais de trinta anos depois de seu retorno para o Brasil, provam o impacto que os estudos realizados nos Estados Unidos tiveram sobre seu trabalho, sendo ele o resultado do encontro incomum com escola de Homer Boss.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: biografia e estudo da obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: catálogo da obra e documentação. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006. 328p.

BURNS, Sarah. **Inventing the Modern Artist**: Art and Culture in Gilded Age America. Yale University Press; New Haven and London, 1996.

DIJKSTRA, Bram. **American expressionism**: art and social change 1920-1950. New York: Harry N. Abrams, 2003.

ELVEHJEM MUSEUM OF ART. **Homer Boss**: An Independent Artist. Wisconsin, Madison: University of Wisconsin, Elvehjem Museum of Art, 1994.

HOMER, William Innes. **Robert Henri and his circle**. New York: Hacker Art Books, 1988.

PERLMAN, Bennard B. **Painters of The Ashcan School**: The Immortal Eight. New York: Dover Publications, 1988.

IMAGENS



1915/1917. Anita Malfatti. A ventania. Óleo sobre tela, 51 x 61 cm. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo.



1919. Chaim Soutine. Paisagem com árvores ao vento. Óleo sobre tela. Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.



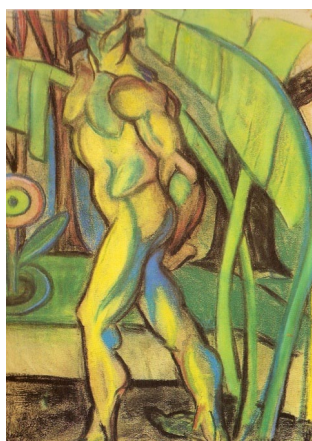
1915/1917. Anita Malfatti. A onda. Óleo sobre madeira. Coleção Paulo Prado Neto – SP.



1913. George Bellows. Lobster Cove, Monhegan, Maine. Óleo sobre tela. San Diego Museum of Art.



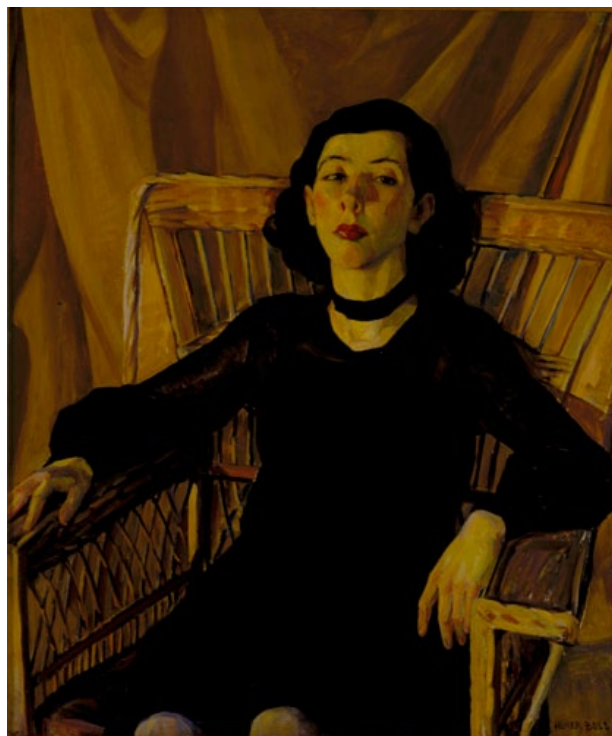
1935. Homer Boss. Nude with Navajo Blanket. Óleo sobre tela.



1915/1916. Anita Malfatti. O homem de sete cores. Carvão e pastel. 60,7 x 45 cm. Museu de Arte Brasileira, FAAP/SP.



1915/1916. Anita Malfatti. A boba. Óleo sobre tela. 61 x 50,5 cm. Museu de Arte Contemporânea, USP.



1925. Homer Boss. Portrait of Mary. Óleo sobre tela, 36 x 30 cm. Chazen Museum – WI.



1915/1916. Anita Malfatti. O japonês. Óleo sobre tela. 61 x 51 cm. IEB/USP.



Robert Henri. Juanita ready for the dance.

A REVISTA MALASARTES, A CRÍTICA AO PROJETO POLÍTICO-CULTURAL DO MODERNISMO E A PRODUÇÃO EXPERIMENTAL DOS ANOS 1970

Vanessa Rosa Machado¹

Fábio Lopes de Souza Santos²

INTRODUÇÃO

A revista *Malasartes*, editada por críticos atuantes ou artistas então emergentes como Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zilio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, responde a certa consolidação do mercado, o chamado “boom”, também repercute o desenvolvimento da arte internacional, cujos avanços conceituais e experimentais dos anos 1960 e 1970 ainda não tinham sido inteiramente assimilados aqui no Brasil. Surge durante um período de profundas transformações no contexto político-cultural. Embora publicada em apenas três números entre 1975 e 1976, se diferencia das demais revistas de arte pela veiculação de textos e propostas artísticas que, se não se opunham, questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia³. O próprio nome da revista, uma referência à figura folclórica de Pedro Malasartes, sugere o sentido de astúcia frente aos poderosos naquele contexto, marcado pela Ditadura e pela censura.

Ainda que a discussão do sistema de arte marcassee o eixo condutor da revista, nota-se como um tema subjacente mas constante nos três números, a crítica ao conceito de uma arte nacional e certo deslocamento na forma de abordagem ao “popular”. Diferenciando-se da produção dos períodos anteriores do modernismo brasileiro, alguns de seus artigos, como “Satélites” de Miguel Rio Branco, que apresenta imagens da realidade cotidiana nas cidades satélites de Brasília, “Lê-

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos. Bolsista CAPES.

2 Professor Doutor pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – São Carlos.

3 A revista foi impressa no Rio de Janeiro em tamanho 23 x 32 cm, off-set, preto-e-branco, com cerca de 40 páginas e uma tiragem de 5 mil exemplares. Foi editada num momento em que também surgiam outras revistas especializadas em arte, como *Vida das Artes* (de maio de 1975 a junho de 1976), dirigida por José Roberto Teixeira Leite e também editada no Rio de Janeiro, a nova fase da *Galeria de Arte Moderna*, em 1976, relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; a *Arte Hoje* (1977), editada no Rio de Janeiro por Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça, o relançamento da revista *Módulo*, que, embora dedicada à arquitetura, reservava um espaço permanente para as artes plásticas (ITAUCULTURAL, 2011).

lê-ô: o Cacique é o bom...” de Carlos Vergara, “reportagem-fotográfica” sobre o bloco de carnaval de rua Cacique de Ramos e “Eat me – a gula ou a luxúria?”, apresentação de Lygia Pape sobre a exposição de mesmo nome que tratava da generalização do consumo e da condição feminina, alimentam-se de material referente ao “popular”, no entanto, o que emerge em suas imagens carrega outras e diversas referências. Em nossa leitura, a análise destes artigos é, por um lado, capaz de apontar novas estratégias de representação do “popular” que ajudam a desestabilizar algumas idealizações, e, por outro lado, indica como a forma inaugural com que os artistas passavam a lidar com os suportes renovava e acrescentava reflexões ao panorama das artes no Brasil. Esse conjunto de questões indica as amplas transformações pelas quais passavam a arte e a cultura nos anos 1970. Acreditamos que a revista *Malasartes* seja um bom índice para avaliarmos essas mudanças.

QUESTÕES LEVANTADAS PELA REVISTA

Apesar da diversidade dos temas, é possível dividir os artigos de *Malasartes* em dois conjuntos: o primeiro trata das questões que a revista apresenta explicitamente em seu editorial, a análise do sistema de arte e a necessidade de atualização das artes plásticas no Brasil perante a produção internacional. Parte destes textos visa discutir e orientar o sentido das ações artísticas perante o circuito das artes (senão perante a “cultura brasileira”), então em importante mutação⁴. Seria possível intervir criticamente, ainda que fosse difícil, se não impossível, desmontar os mecanismos e agentes deste circuito. A revista aponta algumas práticas artísticas que causavam interferências críticas e colocavam o sistema de arte em questão, como as “Inserções em Circuitos Ideológicos” (1970), de Cildo Meireles e a produção de Mail Art de Mário Ishikawa.

Já o segundo grande conjunto de textos apresenta de forma ampla uma crítica direta tanto ao nacionalismo como à arte moderna brasileira vinculada ao projeto nacional-desenvolvimentista. Apresenta ainda produções artísticas onde estão presentes novas estratégias de representação do “popular”, que podem ser vistas como uma consequência e complemento dessa crítica teórica. Esta discussão, menos explorada, não é tão evidente como as propostas explicitadas na “análise do circuito”, mas emerge de forma constante nos três números da revista.

4 Artigos dispersos e de vários autores ao longo dos três números compõem uma discussão sobre um possível “programa de ação”, que, se não é claramente especificado, é indicado nos artigos, especialmente nos redigidos pelos próprios editores da revista, como na “Introdução”, em “Análise do circuito”, de Ronaldo Brito, e em “Formação do artista no Brasil”, de José Resende.

Em contraste com o projeto político-cultural do modernismo, *Malasartes* enfoca a possibilidade de atuação do artista/intelectual fora do Estado, repensando seu papel dentro do circuito e construindo, assim, uma crítica à produção e participação anterior, o que pode ser visto como o primeiro passo para avançar na construção de outras formas de representação do “povo”⁵.

Os artigos “A Querela do Brasil” (Carlos Zilio), “Ideologia da cultura brasileira” (Carlos Guilherme Mota), “Planejamento ambiental, ‘Desenho’ no impasse” (Lina Bo Bardi) – e até certo ponto “O Problema do Provincianismo” (Terry Smith) e “Introdução a Volpi” (Mário Pedrosa) – centram o foco em diversas dimensões implícitas no feixe de questões despontadas pelo “nacionalismo” e/ou pelo “modernismo brasileiro”. Problematicam a questão da relação entre arte e “identidade nacional” e o desenvolvimento de uma arte local contemporânea independente, produzida no Brasil, e não “brasileira”.

Nesse segundo conjunto de artigos encontramos propostas artísticas que lidam com outras questões e ensaiam formas alternativas de abordar o “elemento popular”, que emerge associado aos discursos provindos da indústria cultural presentes no cotidiano urbano. Surgem imagens associadas, por exemplo, à publicidade, ao carnaval, ao comércio dos camelôs, ou ainda à carência material⁶.

Em “Satélites”, Miguel Rio Branco realiza um ensaio fotográfico sobre as cidades satélites de Brasília, apresentadas como “à margem” da capital do Brasil. Seu ensaio é apresentado na revista como “Brasília do lado da sombra, detrás dos palácios e das catedrais” (MALASARTES n.2, 1976: 15) e critica simultaneamente duas dimensões do projeto moderno: a utopia urbanística de Brasília e a criação de um novo homem brasileiro moderno. Acompanha as doze fotografias um texto de Vera Caldas que aborda as dificuldades de locomoção e de meios de vida em geral encontradas pelos trabalhadores da construção civil. Nas fotografias de Rio Branco pulsa uma carência além da meramente material. Ele retrata inicialmente a “casa-móvel”, uma adaptação feita pelas construtoras com um tipo de casa de madeira instalada na carroceria de um caminhão para

5 Por “novas aproximações ao popular” entendemos as representações resultantes de uma nova forma, mais livre de significados predefinidos, de trabalhar termos como “povo”, “popular”, “cultura popular”, os quais foram renovadas vezes apropriados e ressemantizados por ideologias nacionalistas. Se a representação modernista anterior passava por certa idealização do “povo brasileiro” associada à tradição artesanal, à cultura de raízes agrárias, rurais etc. (podemos pensar, por exemplo, nas pinturas de Candido Portinari ou de Emiliano Di Cavacanti), surgem em *Malasartes* outros elementos “populares”, já relacionados ao cotidiano urbano e à indústria cultural.

6 Embora as propostas artísticas publicadas na revista não fossem precisamente as da crítica ao nacionalismo, artistas apresentados pela *Malasartes*, como Anna Bella Geiger e Ivens Machado, neste período, trabalhavam em suas propostas um campo análogo de questões através da desconstrução de elementos visuais relacionados ao Nacionalismo.

transportar os trabalhadores das cidades satélites para Brasília. Rio Branco flagra uma “floresta de antenas” no “Bar Bolero” e apresenta, num número maior de imagens, o interior das casas de Taguatinga e Ceilândia, onde a televisão estrutura os pequenos espaços. As fotografias retratam também as paredes, aparentemente todas de madeira, que são decoradas ou por motivos religiosos ou por retratos de atores ou cantores recortados de revistas. Os poucos objetos de decoração, inclusive toalhas de mesa, parecem ser feitos de plástico. Algumas recortam somente o aparelho de TV.

Em contraste com a “riqueza criativa” da produção material popular discernida no momento anterior, quando Lina Bo Bardi se aproximara da produção de “pré-artesanato” na Bahia, valorizando-a positivamente, ou quando artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape elogiaram a capacidade inventiva dos espaços da favela, surge o retrato de uma carência mais ampla que a precariedade relativa somente ao consumo de baixo poder aquisitivo. Na carência retratada não há resquício de possíveis transcendências.

Numa outra vertente, Carlos Vergara apresenta o bloco de carnaval Cacique de Ramos. O ensaio publicado em *Malasartes* apresenta trinta fotografias dos integrantes fantasiados, das cenas do bloco “desfilando” na rua, da sala da diretoria e do “escritório” do Bloco. Também são apresentados três trechos de textos, um de Bira, fundador do bloco, outro do próprio Vergara e o último composto de excertos acadêmicos sobre o carnaval, além de pequenos diálogos “Ouvidos ao acaso” e da letra do hino do bloco composto em 1964.

As fotos se dividem entre a do distintivo do bloco, os retratos dos participantes, de maioria negra, já caracterizados para o desfile com penas, colares ou ainda fitas de esparadrapo coladas no rosto, o grupo da diretoria, a sala ampla que sustenta nas paredes as fantasias feitas de napa (com estampas desenhadas em preto usadas nos anos anteriores) e, por fim, as fotos com situações do bloco na rua, algumas fechadas em closes de rostos e em expressões de alegria e por vezes de cansaço, ou fotos do grupo em movimento dançante ou como aquelas em que os integrantes aparecem sentados no asfalto.

O texto de Vergara apresenta o Cacique como “um dos ‘blocos de embalo’ maiores do Carnaval carioca”, de estrutura simples, “ao contrário das Escolas de Samba”.

Ao invés de documentar algo que já se extinguiu ou reproduzir o espetáculo apresentado pela TV, Vergara, ao tratar do carnaval, prefere descrever o funcionamento de sua organização,

que se utiliza dos recursos disponíveis, sociais e econômicos. O aspecto “mítico” do carnaval cede lugar a uma perspectiva que desvende a organização de uma manifestação “espontânea”, não tão distinta das demais organizações sociais, pautada em hierarquias, disciplina, uniformes etc.

Lygia Pape apresenta na *Malasartes* n.2 sua exposição “Eat me – a gula ou a luxúria?” de maneira conceitual e um tanto cifrada. Este trabalho, o famoso close de um lábio carnudo com pelos, é apresentado como “à margem do mercado”⁷. A proposta desponta como um momento crucial na trajetória da artista por dar forma de maneira sarcástica a questões ligadas à generalização do consumo, em suas dimensões mais vulgares. Pape objetivava expor a condição da mulher como objeto de desejo assim como a estrutura que a viabilizava. Na mostra que realizou, vitrines e barracas semelhantes às utilizadas por camelôs, expunham artefatos como perucas, cintas, seios e cílios postiços etc., que causavam estranhamento por serem objetos “recolhidos do cotidiano e oferecidos ao uso de uma visão crítica, de deboche ou de acomodação”, segundo suas próprias palavras (MALASARTES, 1976, p.23). Saquinhos de papel branco com “objetos de sedução”, com amendoins, pelos, batons, calendários de mulher nua e textos feministas, eram vendidos a um cruzeiro. Lygia os beijava e depois os “assassinava” (PUPPO, 2004), referência à mudança de sentido que promovia – de “objetos de sedução” a “objetos de arte”, metamorfose que, além de relacionar a mercantilização da arte ao comércio de produtos baratos do camelô, evidenciava os significados ocultos desses objetos.

Além da exposição, fazia parte do projeto “Eat me” um filme em 16mm no qual a artista realizava a “montagem matemática”, isto é, a junção de seções metricamente cortadas dos planos de uma boca masculina que salivava e brincava com uma pedra colorida na língua e uma boca feminina que chupava uma salsicha. A montagem “industrial” dava ao filme um ritmo sexual – o orgasmo corresponderia ao momento de superposição dos dois planos, porém, o clímax era frustrado pela invasão abrupta do anúncio publicitário das “Conchas Cook”.

Lygia trabalhou a partir de imagens próximas à linguagem da propaganda publicitária, replicando seus apelos visuais para arrebatá-lo o consumidor⁸.

7 Esta exposição apesar de apresentada em São Paulo (além do MAM-RJ) pela galeria Arte Global, pertencente à Rede Globo, havia sido fechada pela censura.

8 Além das exposições e do filme, sua pesquisa “A mulher na iconografia de massa”, realizada para a Funarte em 1978, é apresentada como desdobramento do projeto “Eat me”. Nela, através da análise de imagens publicitárias de *outdoors*, em especial as que trazem imagens femininas, Pape apresenta uma forma renovada de leitura da cidade.

Desta maneira, Pape aproximava elementos díspares do “popular” à onipresença da “indústria cultural” e à condição feminina. Seus “objetos de sedução” eram, na verdade, objetos de consumo barato. O comércio informal dos camelôs apenas fazia parte do consumo generalizado, que formata também comportamentos padrão. Trazendo essas questões ao debate, o projeto “Eat me” pode ser visto como proposta de resistência à entrada da indústria cultural. Desde o Tropicalismo, o deboche se tornara uma arma poderosa para levantar questões e Pape se utilizara dessa ferramenta para provocar reflexões sobre essa nova configuração da realidade urbana contemporânea.

CONCLUSÃO

O Brasil de meados dos anos 1970 já evidenciava reconfigurações resultantes dos dez anos de ditadura militar: um novo patamar social, econômico e cultural, mas atingido sob a égide de uma “modernização conservadora”. Embora houvesse inegáveis avanços econômicos, eles por sua vez reproduziam aspectos estruturais, sociais e culturais “arcaicos”. A modernização se concretizara de forma incompleta: autoritária por não alcançar de fato uma efetiva reforma social. As camadas mais pobres foram incorporadas ao processo de modernização, tendo seu cotidiano transformado pelas inovações da indústria e de produtos, mas este processo não deixava de reproduzir ou criar novas carências básicas. “Satélites”, “Eat me” e o “Cacique de Ramos”, cada um a seu modo, tratam dessas carências específicas (e estruturais).

Artistas como Pape, Vergara e Rio Branco percebem essa nova configuração urbana e social e nela veem um material interessante a ser trabalhado. Se, por um lado, suas propostas tratam especificidades desta nova conformação do país, voltando-se a questões próprias a determinados grupos, por outro lado, essa produção é capaz de apontar aspectos da ampla estrutura que as produz. Desta forma, pode-se dizer que *Malasartes* abriga parte da produção dos anos 1970 dedicada a investigar as articulações entre progresso, modernização e carência⁹.

Outro ponto é que estas propostas constroem uma aproximação que é nova, diferente frente o modernismo e também crítica a ele: em lugar de idealizar um “popular”, os artistas o reencontram na realidade urbana cotidiana. Essa mudança do popular “mítico” para um popular “real” também

⁹ Esta estratégia já havia sido iniciada na pesquisa de Hélio Oiticica nos anos 1960, e tem nos “Parangolés” um exemplo paradigmático. Essas formas de ação próprias da arte experimental dos anos 1970 indicam ainda os caminhos que posteriormente seriam desenvolvidos, como apropriaçionismos, os coletivos de arte etc.

se reflete nos suportes artísticos escolhidos. Neste período, artistas desenvolvem estratégias na materialidade do trabalho que são completamente inusitadas. Suas propostas derivam de apropriações dos formatos utilizados pela própria comunicação de massa: Vergara reproduz uma reportagem de revista “popular” que mescla fotos, textos etc., Rio Branco quase remonta o formato de uma reportagem de jornal e Pape usa imagens da publicidade e objetos de barracas de camelô mesclando-os a filmes, textos etc. Recusando e ao mesmo tempo criticando os meios convencionais, trabalham a partir de elementos que permeiam o cotidiano urbano de massa.

Desenvolvendo as conquistas do Neoconcretismo e da arte dos anos 1960, os artistas avançam na investigação de objetos (pretensamente) inapropriáveis pelo mercado e de espaços além do “cubo branco”. Com isso, redefinem também o próprio papel da arte no ambiente cultural.

Ao apresentar outras estratégias de abordagem para o “popular”, a produção de *Malasartes*, mais que definir claramente novas tendências para a arte contemporânea, colabora para desestabilizar a estrutura de representações que sustentava a ideologia nacionalista retomada pela ditadura. Grosso modo, *Malasartes* não abandona o horizonte da construção de uma nação moderna (em conjunto, seus artigos e propostas artísticas têm o tom positivo da crença na possibilidade de transformação, não só da cultura mas também da sociedade), mas critica as posturas anteriores e pede novas ações político-culturais e atitudes experimentais dos artistas. Pape, Vergara e Rio Branco exemplificam essa nova postura requerida. Ao invés de continuar trilhando o caminho da dissolução dos limites entre arte e vida, o artista assume uma posição, por assim dizer, negativa – em lugar de propostas de mudanças comportamentais ou sociais, a arte, neste novo contexto, se torna instrumento de crítica.

REFERÊNCIAS

- BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Vários autores.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Espaço da arte brasileira.
- CORRÊA, Patricia. *Circuito, cidade e arte: dois textos de Malasartes*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, s/d.

ARTE COMO QUESTÃO: ANOS 70 = ART AS A QUESTION: THE 1970'S. FERREIRA, Glória (curadoria). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. Catálogo de exposição.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTES VISUAIS. In: <<http://www.itaucultural.com.br>>. Acesso em: jun.2012

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: Edusp, Editora C/Arte, FAPESP, 2007.

MACHADO, Vanessa Rosa. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Carlos. São Carlos, 2008. Orientador: Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Números 1, 2 e 3. Rio de Janeiro: Imprinta, set/out/nov 1975, dez/jan/fev 1976 e abr/mai/jun 1976.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti na terra dos brasis*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1980.

PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Heco Produções. 2004.

A ARTE MURAL EM GOIÂNIA

Vera Regina Barbuy Wilhelm¹

INTRODUÇÃO

A construção da cidade de Goiânia, atual capital do estado de Goiás se inicia em 1933 com o lançamento da pedra fundamental, embora, as primeiras ideias de mudança da capital da cidade de Vila Boa para outro local já haviam surgido anteriormente. A cidade foi projetada pelo urbanista [Atílio Corrêa Lima](#) e a capital foi transferida de Goiás, antiga Vila Boa, para a nova cidade de Goiânia em 1937. O processo de transferência aconteceu durante quatro anos até a inauguração oficial da cidade que só ocorreu em 1942.

Goiânia é uma cidade planejada e construída em um contexto econômico e político particular, no período do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), do Estado Novo, quando a política de caráter desenvolvimentista, enfatizando o progresso, a modernização e a expansão para as terras do centro oeste, com objetivo do desenvolvimento econômico e do preenchimento dos vazios habitacionais, ganha incentivo e é executada com a “Marcha para Oeste”.

Goiânia com tão pouco tempo de existência se comparada às outras capitais nacionais, apenas 70 anos, apresenta inúmeros murais que refletem a intenção de um grupo de artistas em expressar, no espaço público, a sua arte. Arte que, até então, já vinha sendo desenvolvida no início do século XX e se intensificara com a arquitetura moderna, nas capitais como Rio de Janeiro e São Paulo através das parcerias entre arquitetos e artistas.

A ênfase nas pesquisas é geralmente conferida às outras formas de expressão artística que possuem fácil circulação, comercialização e execução, como no caso da pintura, da gravura e da escultura, que são manifestações que atendem de forma mais imediata às exigências do mercado de arte e da curadoria de exposições.

¹ Professora Doutora do Curso de Bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás.

A arte mural se destaca das outras formas de expressão artística por estar vinculada a um espaço específico dificultando, portanto, qualquer tipo de circulação e transporte das obras. Além disso, ela não ter um “valor comercial” e geralmente é renegada a um plano secundário em função de suas dimensões, localização e proposta.

Todavia, ela é considerada por diversos artistas, autores e críticos de arte, como a arte acessível, com grande representatividade social, política ou como arte significativa enquanto expressão da identidade de um povo.

Alguns estudos acadêmicos têm sido realizados recentemente sobre a obra de artistas que são considerados os expoentes das artes em Goiás, em função da importância que tiveram não somente do ponto de vista das suas respectivas produções artísticas, mas também porque alguns contribuíram para a fundação da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) 1953, que posteriormente incorporou o curso de arquitetura 1961 e se tornaria a Faculdade Arquitetura da Universidade Católica de Goiás (UCG) 1969, hoje PUC-GO e outros artistas, que fundaram o Instituto de Artes da UFG (1961), hoje Faculdade de Artes Visuais da UFG (FAV). Eles contribuíram principalmente para a estruturação de um campo de formação das artes em Goiânia principalmente nos anos 50 e 60.

Entre os artistas precursores das artes em Goiânia/Goiás estão: Frei Nazareno Confaloni (Viterbo Itália 1917 – Goiânia - GO 1977); e Dirso José de Oliveira (Bragança - SP 1932 - Goiânia - GO 2005); Henning Gustav Ritter (Hamburgo-Alemanha 1904- Goiânia - GO 1979).

Somente os dois primeiros se dedicaram a arte mural, enquanto que o artista Gustav Ritter, como é mais conhecido, se dedicou a marcenaria, a escultura e ao desenho de mobiliário.

A produção mural em Goiânia se estendeu por várias décadas, desde os anos 50 até os dias de hoje. A produção dos dois artistas ocorreu nas décadas de 1950 e 1960 e, com a morte de Frei Confaloni em 1977, D.J.Oliveira segue produzindo até 2005, quando também vem a falecer.

As obras murais foram executadas ao longo destes anos em áreas externas e internas das edificações em locais como: edifícios públicos e privados; edifícios religiosos (igrejas e convento); edifícios escolares (Colégios, Universidades); edifícios de lazer (clubes); bancos; edifícios comerciais; residências e praças, etc.

Através deste tipo de linguagem artística e dos temas abordados demonstrou-se não só a natureza religiosa, mas principalmente um universo representativo mais amplo que abrangeu desde

os aspectos relacionados à conquista do centro-oeste, retratando os indígenas habitantes do local, os bandeirantes, primeiros conquistadores da região, a história da cidade e do Estado até o retrato das personalidades que se destacaram no meio político, econômico, religioso e cultural da região, à construção da ferrovia, à fauna e flora do cerrado, etc.

A escolha dos elementos, cenas ou fatos a serem retratados na arte mural permite a maior ou menor proximidade das pessoas com a obra do artista, por meio de uma identificação com o que está sendo retratado e isso, em uma escala de grandes dimensões torna-se essencial para a aceitação e reconhecimento pelo povo da obra executada.

EXPOENTES DA ARTE MURAL

Na produção da arte mural em Goiânia se destacam as obras desenvolvidas principalmente, pois dois artistas: Giuseppe Confaloni (Frei Nazareno Confaloni) e Dirso José de Oliveira (D.J. Oliveira).

O primeiro deles, Giuseppe Confaloni era imigrante italiano nascido em 1917 na cidade de Grotte di Castro, província de Viterbo, que veio para o Brasil, para a cidade de Goiás (antiga Vila Boa) a pedido do bispo D. Cândido Penso, da ordem dos dominicanos, que ele conheceu em Roma para onde foi com objetivo de aperfeiçoar os seus estudos. O bispo o convidou para realiza as pinturas murais na Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

A igreja foi construída no séc. XVIII, em 1734 e refeita pelos dominicanos em 1930 em estilo neogótico. Frei Confaloni, chega ao Brasil em 1950 e após percorrer algumas cidades no interior de São Paulo e de Minas Gerais chega a Goiás e inicia sua carreira com a execução, nesta igreja, de uma série de murais representando os “Mistérios do Rosário”². No interior da igreja foram executados murais nas duas paredes laterais da nave sobre os arcos, além do mural no centro do altar mor (que será o ultimo a ser finalizado) correspondendo a um total de 15 murais executados na técnica do afresco e utilizando como modelos para as cenas os próprios habitantes da cidade (fig. 01 e 02), trazendo para a realidade as imagens até então sempre idealizadas.

2 Os Mistérios do Rosário representados na igreja são os “mistérios gozosos” (anunciação do anjo a Maria; visita de Maria a prima Isabel; nascimento de Jesus, apresentação de Jesus no templo; Jesus no templo com os doutores da lei) os “mistérios dolosos” (Jesus no Jardim das Oliveiras; a flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo; a coroação de espinhos; Jesus a caminho do Calvário; a crucificação e morte de Jesus) e os “mistérios gloriosos” (a ressurreição; a ascensão de Jesus ao Céu; a descida do Espírito Santo sobre Nossa Senhora e os Apóstolos; a ascensão de Nossa Senhora ao Céu).

A técnica foi trazida por Confaloni de seu país de origem a Itália, onde realizou sua formação religiosa e artística. Ele mudou-se da sua cidade natal para Florença onde foi morar ainda na adolescência e onde realizou sua formação na ordem dos dominicanos passando a ser conhecido como Frei Nazareno Confaloni.

Iniciou também em Florença seus estudos artísticos na *Accademia di Belle Arti di Firenze*, (Academia de Belas Artes de Florença), quando Primo Conti pintor era diretor da Academia, também conviveu com Felice Carena Bacci (1879 - 1966) e Maria Bacci.

Frei Confaloni permaneceu na cidade de Goiás nos primeiros dois anos e posteriormente mudou-se para Goiânia, onde em 1953 juntamente com o artista e escultor Luiz Curado e também com o artista e escultor alemão, Henning Gustav Ritter fundou a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), lecionando desenho e pintura e tornando-se, portanto, um dos principais responsáveis pela formação dos artistas em Goiânia.

Apesar da crescente atuação dos artistas na formação de novos profissionais o marco do desenvolvimento das novas tendências e manifestações estéticas e artísticas na arte Goiânia ocorreu com a realização do I Congresso Nacional de Intelectuais de 1954³, evento cuja comissão organizadora foi presidida por Frei Confaloni, que em conjunto com seus colegas, organizou a I Exposição Nacional de Artes Plásticas, mostra que teve a presença de muitos destaques da produção artística nacional da época, além dos artistas locais.

Em 1952 é chamado para realizar um mural em uma loja no centro da cidade, que não existe mais, mas segundo SILVEIRA (1991: 32) “Este trabalho teve para o artista uma dupla importância. Foi graças a ele que conseguiu o dinheiro necessário para seu sustento nos primeiros meses de Goiânia. E foi também seu primeiro afresco cujo tema escapava às páginas do evangelho” o tema estava relacionado às comunicações, as estradas, os meios de transporte e as formas de o contato com os povos, etc.

A produção mural de Frei Confaloni se ampliou e, em 1953, ele inicia dois murais na antiga Estação Ferroviária de Goiânia que foi inaugurada em 11 de novembro de 1952. Os murais intitulados “Os Bandeirantes: antigos e modernos” localizados no saguão central da antiga estação retratam aspectos da construção da ferrovia em Goiás (fig. 03 e 04).

3 FIGUEIREDO (1979) menciona que o Congresso discutiu problemas relacionados com a cultura brasileira, visando sua preservação e também a preservação das fontes e dos elementos de uma cultura popular, enfatizando a necessidade de realizar publicações e também de defender as manifestações como o teatro, o cinema, as artes, etc.

A Estação Ferroviária se manteve funcionando até a década de 70 quando foi desativada. Posteriormente teve vários usos e somente em 2003 foi tombada pelo IPHAN, constituindo uma das várias edificações do conjunto arquitetônico e urbanístico no estilo Art Déco em Goiânia.

Ele produziu também os afrescos da via sacra na Igreja de Santo Antônio em Hidrolândia em 1953 que foram recobertos por tinta durante uma reforma na Igreja. Ainda durante esse período, ele executou um projeto de mural em homenagem aos trabalhadores a ser implantado na praça em frente à estação ferroviária. Todavia, os construtores da estação deixaram claro a preferência pelo mural de Clovis Graciano que foi ali implantado. Porém, durante o período da ditadura o mural de Clovis Graciano foi destruído, pois o tema estava relacionado com a luta de classes, com os trabalhadores.

Frei Nazareno Confaloni teve uma atuação grande não só em pintura, mas também concebendo e auxiliando na construção da Paróquia de São Judas Tadeu iniciada em 1954, no antigo bairro de Vila Coimbra, atual Setor Coimbra em Goiânia. Ele permaneceu como vigário da paróquia tornando-se bastante popular em função de sua dedicação a construção da igreja e da sua dedicação para a arrecadação de fundos, que eram conseguidos pela doação de seus quadros para aqueles que colaborassem. Assumiu a supervisão de 1955 até 1966. A obra foi totalmente encerrada em 1966 e em 1967 ele termina os afrescos de Nossa Senhora, Cristo Crucificado e São Domingos na Igreja (fig. 05).

Retorna a Europa para visitar a Itália em 1956 permanecendo um pouco mais de um ano e retornando em 1958. Inicia os anos 60 com a finalização do ultimo mural, no altar mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário.

A partir de então, em 1961 executa vários murais em afresco em edificações como: a CELG, Centrais Elétricas de Goiás, mural com tema relativo ao progresso. Em 1962 executa o mural no (antigo) Aeroporto Santa Genoveva com tema relativo aos elementos da aviação. No Posto Baiuka, não mais existente, Confaloni realizou um painel (sobre madeira) que retratou as árvores de flamboyants da Rua 8 no centro da cidade, por encomenda de Stella Dalva e Berocan Leite.

Além de grande incentivador do meio artístico e cultural da época Frei Confaloni também participou de mostras de pintores em vários locais, dentre eles o Museu de Arte de São Paulo em 1966 e, organizou a mostra de pintores goianos posteriormente na Itália e França na década de 1970.

Frei Confaloni lecionou na EGBA, que permaneceu funcionando até finais da década de 1950 quando foi fechada e somente o curso de arquitetura nela criado foi mantido. O curso transformou-se em um dos cursos da Universidade Católica de Goiás a atual Faculdade de Arquitetura da PUC-GO. Ele assumiu a direção da Escola em 1967 permanecendo até 1968.

Seus trabalhos ganharam repercussão e ele realizou em 1968, já fora dos limites do Estado de Goiás 12 afrescos na Igreja Nossa Senhora das Graças em Araraquara, SP retratando cenas religiosas e repetindo então a mesma linguagem formal, sem rigidez, com formas simples e com a liberdade de expressão características de suas figuras que representavam pessoas mais próximas e fisicamente semelhantes ao povo.

Frei Confaloni sempre se manteve em contato com a Itália indo várias vezes visitar seus parentes, o que lhe permitiu a atualização de seus contatos e consequente aperfeiçoamento artístico. Ele se abastecia de novas ideias, expunha suas obras e mantinha contato com o meio artístico italiano, trazendo sempre as novidades para a sua atuação aqui, no campo artístico e do ensino.

O outro artista cuja produção de murais se destaca em Goiânia é Dirso José de Oliveira, mais conhecido como D.J. Oliveira, artista plástico nascido em 1932 na cidade de Bragança Paulista, no Estado de São Paulo. Em Bragança Dirso iniciou ainda bem jovem, em 1942, seus primeiros conhecimentos de pintura com o professor Luis Gualberto.

A sua ida para SP em 1948 possibilitou a ampliação de suas atividades artísticas estendendo a sua área de atuação já em fins dos anos 40 para a prática da pintura mural, em função do seu contato com um grupo de artesãos/artistas com os quais trabalhou e adquiriu conhecimentos técnicos e a prática artística da pintura decorativa. Na época, muitos desses pintores concentravam os seus ateliês no Edifício Santa Helena, na Praça da Sé no centro de São Paulo, local onde recebiam encomendas de proprietários e lojas de decoração.

A proximidade e a prática com esses profissionais, os artistas/artesãos, permitiu que D.J. Oliveira trouxesse uma bagagem mais ampla de conhecimento, além da maior facilidade de trabalhar com a questão espacial, que posteriormente serviria para a sua atuação em murais em Goiânia, como ele mesmo define em depoimento deixado em 2004⁴. Além disso, o trabalho com Luciano Maurício, cenógrafo do balé do IV Centenário, possibilitou o contato de D.J. Oliveira com a TV onde ele trabalhou durante um ano, entre 1954 e 1955.

4 D.J. Oliveira realiza depoimento para o Museu de Arte de Goiânia (MAG) em 04 de maio de 2004, que foi coletado por Enauro de Castro.

Nesta época as atividades no campo artístico em São Paulo eram intensas em função das comemorações do IV Centenário da cidade. Os preparativos para as comemorações incluíram várias atividades culturais cujo destaque, entre outras atividades, pode ser dado à apresentação do balé do IV Centenário para o qual foram confeccionados cenários e figurinos.

Nesta época em SP houve um grande desenvolvimento da arte mural associado ao desenvolvimento da arquitetura moderna e das parcerias estabelecidas entre arquitetos e artistas, como a parceria de Oscar Niemeyer e Candido Portinari, de Rino Levi e Di Cavalcanti. Destacaram-se também os trabalhos murais realizados por Fulvio Pennacchi e Clovis Graciano.

D.J. Oliveira permaneceu de 1948 a 1955 em São Paulo mudando-se somente em 1956 para Goiânia. A sua permanência em São Paulo nesse período, possibilitou o seu desenvolvimento como artista, a realização de cursos e também os contatos com artistas e obras que teriam posteriormente uma influência em sua produção.

Essa bagagem trazida de São Paulo permitiu que, em território goiano ele se dedicasse a arte mural, além de outras técnicas artísticas como cenografia, figurinos e a gravura, com o qual também se destacou e dedicou grande parte de sua produção artística.

Segundo OLIVEIRA (2004), em seu depoimento para o Museu de Arte de Goiânia, sua arte mural foi realizada em Goiânia de forma experimental já que em São Paulo apenas auxiliava na execução das obras. Ele pode desenvolver com certa liberdade a temática, a linguagem e o uso de materiais, sempre visando manter com o público a comunicação. Ele considerava ser o mural uma forma de levar ao povo uma idéia, uma filosofia.

Os primeiros murais desenvolvidos por D.J. Oliveira, foram realizados em fins dos anos 50. Em 1958 ele realizou no centro da cidade, na Av. Goiás um mural na antiga Churrascaria Cabana, hoje não mais existente.

Posteriormente na década de 1960 sua produção cresce e, suas obras encontram-se ainda hoje espalhadas pela cidade em instituições publicas e privadas, como: o mural do ginásio da Universidade Católica de Goiás realizado em 1965; o mural do Edifício da antiga Pró-Reitoria, hoje Reitoria de Assuntos da Comunidade Universitária, também prédio do restaurante universitário da Universidade Federal de Goiás realizado em 1966 e composto de seis cenas, cinco das quais com a representação de meninos brincando e sendo as brincadeiras infantis uma alusão as várias áreas de ensino e formação da universidade. (fig.07).

D.J. Oliveira atuou também na execução de cenografia e figurinos teatrais nesta década e teve um papel importante na formação dos artistas em Goiânia, além de ter sido convidado para integrar o corpo docente da EGBA em 1961 passando a lecionar pintura e desenho até 1968.

Ele passou também um período em 1966 no Rio de Janeiro onde pode ter novas experiências e oportunidade de divulgar suas obras em um meio intelectual e artístico diferente do existente em Goiânia. Recebeu apoio e incentivo de Lauro Moreira, então membro do corpo diplomático, mas também seu amigo e admirador.

Segundo MOREIRA (2012), em uma exposição organizada por ele em sua residência o artista conheceu o representante cultural do governo da Tchecoslováquia, e recebeu a encomenda para realizar um painel para integrar o acervo do Museu na cidade de Lídice.

Outros murais foram realizados também em edificações de lazer, os clubes, que surgiram na década de 60 e 70 na cidade de Goiânia. Em 1967 executou no hall social do Clube Jaó um mural “Amanhecer em Goiás” em cerâmica vitrificada. Também executou no salão de festas do Clube Antônio Ferreira Pacheco (SESI) um mural com a temática do trabalhador.

Recebe em 1969 uma bolsa da Universidade Católica para se aperfeiçoar na Europa e acaba permanecendo mais tempo na Espanha, onde em 1969, ele realiza também uma obra na Casa do Brasil em Madri, mural que ainda hoje existe. D.J. Oliveira retorna ao Brasil em 1970 e passa a se dedicar também a gravura.

Em 1983 realiza o mural no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, denominado “O Sonho de Dom Bosco”, realizado na fachada do Edifício que está situado em frente a Praça do Cruzeiro. O tema foi escolhido em função de ser Dom Bosco o responsável pela fundação da Ordem dos Salesianos. O mural se deteriorou com o passar dos anos e foi substituído e refeito pelo próprio artista com outra técnica que não a do afresco, mas com o uso do azulejo/cerâmica vitrificada em 1996 (fig.09), garantido assim a permanência da obra em função do material utilizado, como define o próprio artista em artigo no jornal.⁵

Como todo artista que desenvolve trabalhos em arte mural, D.J. Oliveira atuou também em outros locais além de Goiânia, como em Brasília, na cidade de Luziânia distante 255 km de Goiânia e a 66 km da capital nacional, em Palmas de Tocantins e, como já mencionado, também no exterior.

5 No artigo de Luiz de Aquino no Jornal Diário da Manhã (de Goiânia) de 23 de novembro de 1993, com o título Um artista “destrói” sua própria obra, D.J. Oliveira fala sobre a reconstrução do mural Sonho de Dom Bosco e a utilização de uma nova técnica mais adequada.

Na cidade de Luziânia ele tinha seu atelier onde produziu grande parte de suas obras. D.J. Oliveira se dividia entre Luziânia e Goiânia. Ele considerava a primeira cidade, o local onde escolhera para ficar, pela tranquilidade fora do movimentado centro e a segunda cidade, como o local onde havia iniciado sua carreira no centro-oeste e mantinha seus contatos no meio artístico divulgando sua arte e trabalhando como professor.

Na sede da OAB Seção Goiás, no Setor Bela Vista, ele executou em 1991, em azulejos, o mural com a temática da justiça retratando o advogado em seu campo de atuação na sociedade.

Em 1994 realizou um mural em azulejos com grandes dimensões “O Pannel Três Bicas” na Praça Raimundo de Araújo Melo, com a temática da história da cidade de Luziânia.

Em Brasília em 1996 realizou o mural intitulado “O Anhanguera” na residência de Lauro Moreira, seu amigo e incentivador. O mural foi transferido para Goiânia em 2011, por ocasião da venda da casa e da sua doação pelo proprietário ao Governo do Estado de Goiás. (fig. 10)

Ele expandiu os limites do estado com sua obra, assim como fez o Frei Confaloni, realizando em 2002 em Palmas do Tocantins três murais em edifícios públicos, sendo um deles realizado no Palácio Araguaia narrando a história do Tocantins.

O seu ultimo mural foi “Os garimpeiros” executado em 2005, em azulejo, no Hotel Serra de Goyas no centro da cidade de Goiânia.

D.J. Oliveira teve grande repercussão com suas obras, não só com seus murais, mas também com outras técnicas que lhe permitiram participar de várias exposições na cidade de Goiânia, em Brasília, em São Paulo e também no exterior, Roma, Paris e Milão e Madri.

CONSIDERAÇÕES

Entre os artistas reconhecidos como expoentes das artes plásticas de Goiás, dois se destacaram por executarem murais em diversos locais públicos e privados, foram eles: Frei Confaloni e D.J. Oliveira, que introduziram uma nova forma de expressão artística, o mural e, a divulgação da arte na cidade, além de introduzirem também novas técnicas, o afresco o uso de azulejos/cerâmica vitrificada, etc.

Embora tenham se destacado na arte mural os artistas mencionados não se restringiram so-

mente a esse tipo de produção, mas desenvolveram seu talento em áreas como o desenho a pintura, escultura, gravura, cenografia, figurinos, etc. Eles eram artistas com produções diversificadas.

O primeiro, Frei Confaloni trouxe de sua terra natal uma bagagem cultural e uma formação artística adquiridas no exterior, na Itália. Frei Confaloni dedicou-se mais a temática religiosa, embora tenha desenvolvido também outros temas profanos. É característico em suas obras, o uso da linguagem figurativa, porém sem a rigidez dos padrões acadêmicos e a incorporação de elementos da realidade local, conferindo a suas figuras representadas características mais humanas e próprias do contexto em que viveu aqui e, menos idealizadas. Característica esta que, a princípio, despertou certa reação contrária da comunidade que teve contato com suas obras, mas que com o passar dos anos e o convívio foi reconhecida pelo meio artístico e valorizada como inovadora.

O segundo, D.J. Oliveira trouxe a formação e experiência adquirida em São Paulo, no convívio com os artistas e pintores de paredes, muitos dos quais italianos ou descendentes deles e, também a prática de seu trabalho como pintor decorador, cenógrafo, e figurinista, etc. Ele também fez uso de uma linguagem figurativa, muitas vezes estilizada, com sequência de cenas e sobreposição de planos e uso de grupos de figuras, mas com temas geralmente relacionados a fatos históricos que aproximavam e permitiam uma identificação com os usuários e transeuntes.

O desenvolvimento dos murais nos anos 50 em Goiânia com destaque para uma produção mais intensa de Frei Nazareno Confaloni, seguido nos anos 60 por D.J. Oliveira, marca um período de efervescência artística nessa forma de expressão cuja iconografia estava voltada para a religiosidade, para o predomínio da história econômica, política e cultural de Goiás.

A presença de murais na cidade, não se restringe a produção inicial dos dois artistas, mas se estende da década de 1950 até a atualidade. Outros artistas, alguns ex-alunos dos mestres D.J. Oliveira ou de Frei Confaloni e outros mais jovens, tem despertado para a área e também adotado essa forma de expressão. Artistas como Maria Guilhermina, Wilson Jorge, alguns oriundos de outros Estados, mas que se estabeleceram em Goiânia como Luiz Olinto, Américo Souza Neto, além de outros que também passaram a atuar na área e a integrar a produção de obras murais nas últimas décadas, como Patrícia Lobo, Henrique Manuel, etc.

Na produção mural recente ocorreu alguma variação da temática e a introdução de formas, cores e elementos característicos da flora, fauna, com representações figurativas e também estiliza-

das. Esses novos artistas, usam técnicas variadas, mas muitos preferem materiais como a cerâmica esmaltada ou azulejo que tem boa resistência às intempéries.

As obras se localizam em: áreas internas de edifícios e prédios comerciais, geralmente no hall de acesso ou saguão; em edifícios religiosos (igrejas); outras obras e, grande parte delas, se localizam em áreas externas de edificações públicas e privadas como o edifício da Assembleia Legislativa, o Colégio Santo Agostinho, Sede Administrativa da Unimed, Banco Caixa Econômica Federal, Instituto Histórico e Geográfico, entre outros.

Pouca divulgação é feita das obras murais principalmente aquelas que se encontram em locais internos das edificações. O grande destaque ainda permanece com a produção da pintura gravura, desenhos, dos artistas que, como já mencionado anteriormente, podem ter maior valor comercial no mercado.

Devemos destacar, todavia, que existem muitas obras murais na cidade, de diferentes períodos e de diferentes artistas que são mais, ou menos conhecidos ou reconhecidos, obras visíveis ao transeunte ou restrita a alguns poucos usuários da edificação. Contudo, é fato notório mencionar que a produção mural em Goiânia foi e ainda é intensa e que seus primeiros autores tiveram significativo papel de destaque no contexto das artes.

Espera-se que essa forma de expressão artística tão próxima e com significativa comunicação com o público seja devidamente documentada, lembrada e preservada por aqueles que se preocupam com a preservação, mas principalmente pela população, já que ela marca uma fase da sua respectiva história artística e cultural e que somente algumas cidades têm a oferecer em tão considerável qualidade artística e quantidade, apesar de muitas dessas obras já terem se perdido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, LUIZ DE. **Um artista “destroi” sua própria obra**. Diário da Manhã, Goiânia, 23 nov. 1993. Museu de Arte de Goiás (MAG), Setor de Documentação P-65A, D-035.
- COELHO, Gustavo Neiva. **O Art Déco e a política modernizadora na fundação de Goiânia**. In: BOTELHO, Tarcísio Rodrigues (org.) *Goiânia: cidade pensada*. Goiânia: UFG, 2002.
- FIGUEREDO, Aline. **Artes Plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá, UFMT, MACP, 1979.

JORGE, Miguel, CAFÉ, Adelmo de M. Silva, DIAS, Oscar. **D.J. Oliveira: 25 anos de pintura em Goiás.** Goiânia: Ed. da Universidade Católica de Goiás, UCG, 1983.

MENEZES, Amaury. **Da caverna ao museu:** dicionário das artes plásticas em Goiás. 2.ed. atual. Ampl. Goiânia: Agepel, 2002.

MOREIRA, Lauro. **Artes plásticas: D.J. Oliveira.** Disponível em:< <http://quincasblog.wordpress.com/2012/06/20/artes-plasticas-dj-oliveira/>>. Acesso em: 10 julho 2012.

OLIVEIRA, D.J. **Depoimento do artista.** Goiânia, Museu de Arte de Goiânia, 04 de maio de 2004, gravação de Fita VHS/DVD. Entrevista concedida a Enauro de Castro.

SILVEIRA, Px. **Conhecer Confaloni.** Goiânia: UCG, 1991.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A Arte Mural do Grupo Santa Helena: um estudo para preservação.** Dissertação de Mestrado FAU USP. São Paulo: FAU USP, 2006.

MEIO ELETRÔNICO:

<http://www.nsgracasaraquara.com.br/index.php?pagina=afrescos/interno.php>

<http://quincasblog.wordpress.com/2012/06/20/artes-plasticas-dj-oliveira/>

IMAGENS

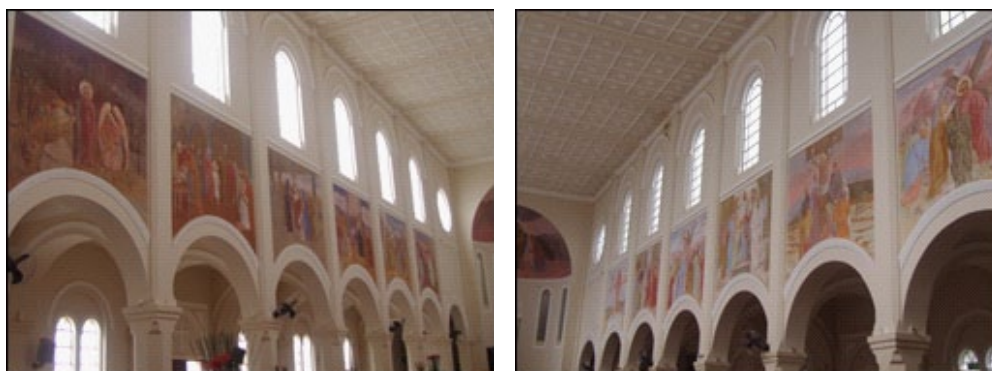


Fig. 01 e 02 - 1950, Frei Nazareno Confaloni, Murais “Os Mistérios do Rosário”, afresco. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Goiás – GO. Fotos: Vera Wilhelm 2011.



Fig. 03 e 04 - 1953, Frei Nazareno Confaloni, Murais 1 e 2 “Os Bandeirantes: antigos e modernos”, afresco. Antiga Estação Ferroviária, Goiânia – GO, Fotos: Vera Wilhelm 2011.



Fig. 05 - 1967, Frei Nazareno Confaloni, Mural 1 “Nossa Senhora”, Mural 2 “Cristo crucificado” Mural 3 “São Domingos”, afresco. Igreja de São Judas Tadeu, Goiânia – GO, Fotos: Vera Wilhelm 2012.



Fig. 06 - 1968, Frei Nazareno Confaloni, Sacrifício de Cristo, afresco. Igreja de Nossa Senhora das Graças, Araraquara – SP. Fonte: Disponível em: <<http://www.nsgracasararaquara.com.br/?pagina=afrescos/interno.php>> Acesso em: 08 agosto 2012.



Fig. 07 - 1966, D.J. Oliveira, “detalhe” de uma das partes que compõem os murais da Universidade Federal de Goiás. O conjunto é composto por 6 partes ou cenas. Campus I, Goiânia, GO. Fotos: Vera Wilhelm 2011



Fig. 08 - 1968, D.J. Oliveira. Mural do Salão de Festas do Clube Antonio Ferreira Pacheco. Setor Santa Genoveva. Goiânia – GO. Foto: Vera Wilhelm 2012.



Fig. 09 - 1996, D.J. Oliveira, O Sonho de Dom Bosco, azulejo. Mural do Colégio Maria Auxiliadora refeito pelo artista em substituição ao primeiro mural de 1983 em afresco. Praça do Cruzeiro, Goiânia - GO. Foto: Vera Wilhelm 2011.



Fig. 10 - 1996, D.J. Oliveira, O Anhanguera, azulejo. Mural de uma antiga residência em Brasília DF, atualmente no Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia - GO. Foto: Vera Wilhelm 2012

O PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DE IMAGENS EM “LINDONÉIA - A GIOCONDA DO SUBÚRBIO” DE RUBENS GERCHMAN

Vitor Marcelino da Silva¹

A prática da apropriação de imagens é algo bastante recorrente na produção artística atual, mas ainda carece de uma análise mais pontual. Pouco foi escrito, especialmente no Brasil, e muitas contribuições teóricas lidaram tangencialmente com o tema. Majoritariamente, esses escassos estudos trouxeram a noção de que a apropriação de imagens é uma prática essencialmente de âmbito cultural que se reflete na produção artística, afinal de contas considerável parte dos artistas que se apropriam e se apropriaram de imagens produzem seus trabalhos a partir da forte influência que a televisão, o cinema e a publicidade, por exemplo, exerceram e exercem sobre suas vidas. Vejamos como exemplo desses estudos a seguinte declaração do crítico norte-americano Douglas Crimp:

Apropriação, pastiche, citação – esses métodos estendem-se virtualmente a todos os aspectos de nossa cultura, dos produtos mais unicamente calculados da indústria da moda e do entretenimento às atividades críticas mais comprometidas dos artistas; das obras mais claramente retrógradadas [...] às práticas aparentemente mais progressistas. (CRIMP, 2005: 115)

Crimp é um nome indispensável para qualquer estudo sobre a apropriação na arte contemporânea devido a sua prática curatorial e crítica que, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, revelou importantes nomes da chamada *Appropriation Art* como Cindy Sherman, Sherrie Levine e Richard Prince. O autor vê a prática da apropriação como essencialmente pós-moderna, pois não lida com o ideal de novidade típica da produção modernista. Entretanto, os estudos de Douglas Crimp não devem ser entendidos como base para o estudo da apropriação. Para isso, devemos nos voltar a dois teóricos conhecidos: Roland Barthes com suas teorias do mito (1980) e da morte do autor (1988: 49-53) e Walter Benjamin (1994: 165-196) com sua teoria do fim da aura na obra de arte.

Como já foi dito, a apropriação de imagens não se iniciou nessa produção dos anos 1970 e 1980 que Crimp apadrinhou. Podemos observar alguns pontos culminantes dessa prática que vem ocorrendo há um período de tempo considerável, no qual podemos destacar claramente as proposi-

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia.

ções dadaísta, *pop* e novo realista. Mas o que essa pesquisa propõe de fato é analisar pontualmente a produção artística da conturbada década de 1960 no Brasil que já mostrava fortes elementos de tal prática que serão vistos posteriormente².

A produção artística brasileira dos anos 1960 foi muito efervescente e gerou um interessante debate por meio não só das obras como também pela extensa produção teórica dos artistas e críticos. Vejamos uma exemplar declaração do artista Sérgio Ferro, apresentada originalmente no seminário Propostas 65 no ano de 1965, que sintetiza importantes questões:

Os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a ‘má-fé’, a hipocrisia social, a angústia generalizada etc. Política, relações econômicas e suas ressonâncias internacionais, ideologias são decompostas, expostas em suas duvidades, seu vazio, sua crueldade. As respostas oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico. A nova pintura arma-se com todos os instrumentos disponíveis. Recorre para responder às suas necessidades, a quaisquer veículos úteis: ao academismo, a maneirismos de mil espécies, a artifícios mais ou menos elaborados; importa, empresta, rouba e cria seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua. [...] Inexiste a preocupação (mau-acabamento) com a unidade, a correção, a elegância de linguagem: para dizer o novo, com a crueza necessária, há que esquecer as boas maneiras e as limitações gramaticais. (FERRO, 1979: 26)

O país passava por um crítico período político que inevitavelmente se refletiu na produção artística. O termo “nova pintura”, utilizado por Ferro, transmite a ideia de renovação e reexame que os jovens artistas almejavam, uma renovação que tem em sua base importações, empréstimos, roubos e criações.

A movimentação e subversão de valores que esta década produziu fez com que os próprios artistas e críticos dos anos 1960, denominassem esse período da história da arte no Brasil como “vanguarda brasileira”. Ao buscar uma conceitualização do termo, os críticos Ferreira Gullar (1978), Frederico Moraes (1978) e os artistas Pedro Escosteguy (1978) e Hélio Oiticica (1978), perceberam importantes características como a busca de uma linguagem nova, a participação ativa do espectador, um engajamento político nas obras com preocupações de ordem coletiva e a retomada do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade (1995). Entendendo política como

2 Essa pesquisa resultou na dissertação de mestrado “Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática de apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil” defendida por mim e sob orientação do prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

“[...] habilidade no relacionar-se com os outros tendo em vista a obtenção de resultados desejados” (HOUAISS, 2007), percebe-se de modo geral, que a figura do outro era essencial para a elaboração de uma teoria da vanguarda brasileira. Uma alteridade que se manifesta tanto no papel do espectador participante como no papel daquele que foi deglutido simbolicamente no retorno a antropofagia. Um outro geral e complexo que orbita a obra do artista e que se configura tanto como espectador, linguagem ou até como outro artista.

Outra importante questão percebida nesse período foi a aproximação da arte com a cultura de massa que crescia, por sua vez, no mesmo passo que os grandes centros urbanos do país. Aqui destaco as reflexões de Mário Pedrosa. O crítico cunha prematuramente o conceito de “arte pós-moderna” (PEDROSA, 1975: 87-92) para se referir à produção artística na qual a tecnologia e a cultura de massa passam a ter efetiva participação formadora para a criação de um novo estado da arte. A forte relação que foi se criando entre arte e cultura de massa, fez com que, segundo Pedrosa, nascesse uma dominação visual sobre a cultura em detrimento a questões de ordem verbal. Vejamos o lamento do crítico sobre essa situação:

A substituição do verbal pelo visual apresenta-se como uma derrota do saber em face das consequências da participação do real. Faltam-lhe todos os meios culturais de que dispunha outrora. No mundo dos artistas existe por isso mesmo o desconforto. [...] Esta – [a representação] do mundo – já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo. Os artistas debatem-se dentro de uma representação sobre que não fizeram, nem receberam faixa, mas que se elabora sem eles. (PEDROSA, 1975: 151)

É, portanto na percepção dessa dominação visual que os artistas brasileiros começam a voltar o seu olhar para o tipo de imagem que vem sendo produzida com o intuito de subvertê-la. Essa subversão não se deu apenas na apropriação dessas imagens, mas também e principalmente pela apropriação de processos semelhantes à própria produção industrial para a construção de obras que passam a questionar tradicionais valores da arte assim como essa própria dominação. Importante ressaltar que o contexto político-militar do país também influenciou de maneira maciça nessa relação, pois mesmo censurados, os meios de comunicação refletem o estado de repressão que nosso país passava.

Tendo todos esses apontamentos como norte, não é de se espantar o porquê de artistas da segunda metade da década de 1960 utilizarem frequentemente o recurso da apropriação em suas obras.

Dentro desse complexo momento da história da arte no Brasil, proponho a análise da obra “Lindonéia – a Gioconda do subúrbio” produzida no ano de 1966 pelo artista brasileiro Rubens Gerchman para que se compreenda pontualmente essas questões.

À primeira vista, “Lindonéia” apropria-se diretamente de um retrato de uma desconhecida retirado dos jornais, mas não é exatamente isso o que ocorre. O rosto da personagem é “criado” pelo artista que se apropria não de uma imagem em si, mas da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões referentes à linguagem e à estrutura da imagem impressa e reproduzida (inclusive sua baixa qualidade técnica) se tornam importantes características da obra. O espelho de aspecto *kitsch* denuncia sua origem de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce e trágico de sua vida. Podemos perceber uma “objetualidade” na obra não apenas pela moldura utilizada, como também na própria imagem de Lindonéia³, que para o historiador Paulo Sérgio Duarte não é um retrato, mas sim um fragmento de uma nova paisagem que começava a se formar e que já não era mais contemplada na natureza, mas nas primeiras páginas dos jornais (DUARTE, 1998: 42).

Na obra, percebemos também determinada solidão da personagem. Uma solidão vista tanto na figura representada, como na construção da obra que se assemelha de determinado modo, a uma espécie de bibelô de uma personagem já morta, extremamente semelhante às lápides de papel publicadas nos jornais. A pose da personagem é a mesma pose padrão do retrato para carteiras de identidade que neutraliza o retratado, destacando assim o anonimato de Lindonéia que passa a ser confundida com qualquer outra pessoa. Não devemos também desconsiderar a ironia provocativo de Gerchman na obra, ao relacionar sua desconhecida Lindonéia com a aurática Gioconda de Leonardo da Vinci.

Essa imagética da obra e os jargões jornalísticos utilizados fazem com que Gerchman transmita narrativamente um sentimento coletivo através de fatos particulares usando a apropriação da linguagem do jornal como meio para tal. Nesse sentido, o pensamento do filósofo canadense Marshall McLuhan pode ser então perfeitamente relacionado à Lindonéia, uma vez que o ele considerava de suma importância a ligação da comunidade com o jornal:

3 “Lindonéia”, entre aspas, refere-se à obra e Lindonéia, sem aspas, refere-se à personagem Lindonéia.

O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. Ele pode dar uma “coloração” aos acontecimentos, utilizando-os ou deixando de utilizá-los. Mas é a exposição comunitária diária de múltiplos itens em justaposição que confere ao jornal a sua complexa dimensão de interesse humano. (MCLUHAN, 1964: 231)

Se a página de um livro, para McLuhan, apresenta a história interior das aventuras mentais do autor, a página do jornal apresenta a história interna da comunidade em ação e interação, sendo, portanto uma espécie de seu retrato. Deste modo, a imprensa é vista como inseparável ao processo democrático, mas que vem caminhando para um triste processo de manipulação.

Na obra, também percebemos o destaque da figura do outro, uma vez que Gerchman não pertencia à mesma classe social de Lindonéia. Tal destaque acaba criando relações inevitavelmente políticas que são esclarecidas pelo historiador Hal Foster ao analisar a produção dos apropriacionistas dos anos 1980 e que podemos aproximar à nossa Gioconda.

Segundo o historiador, o homem burguês sempre diminuiu a figura do outro, a do não burguês. Assim a apropriação é vista como uma operação-chave para que a recuperação do outro ocorra. “A apropriação é muito eficaz porque procede por abstração mediante a qual o conteúdo específico ou o significado de um grupo social é transferido para uma forma cultural genérica ou para o estilo de um outro.” (FOSTER, 1996: 221) Ainda segundo Foster, a mídia se apropria dos significados coletivos para transmiti-los como significantes “populares”, transformando “[...] os signos específicos de discursos sociais contraditórios numa narrativa normal, neutra, que *nos fala*.” (Ibid, loc. cit.) Portanto, uma prática de resistência a essa normalização dos discursos seria se apropriar dessa apropriação que a mídia faz, que é justamente o que Gerchman propõe em “Lindonéia”, apropriar-se da apropriação que a mídia faz da imagem da população.

Uma prática que Foster defende para lidar com essas questões é aquela na qual o autor denomina de “subcultural” que se situa entre a complacência que a mídia almeja e a anarquia da contracultura, pois se procura mais recodificar os signos culturais do que propor um programa revolucionário próprio. O subcultural joga com o código para contestá-lo ou confundi-lo e expressa sintomaticamente seus limites. A contestação subcultural persiste como uma perturbação, como uma dúvida. Toda essa desconstrução do código que as práticas subculturais apontam pode também ser claramente percebida nas obras de Gerchman e em especial em “Lindonéia”, uma vez

que o artista utiliza o código da linguagem jornalística para ruir sua posição dominadora e transformadora da sociedade brasileira, através da frágil figura de uma das personagens da qual a mídia utiliza tanto como protagonista ou como leitora: o cidadão “comum”.

Outra maneira de aproximação à figura do cidadão “comum”, em “Lindonéia”, é dada pelo aspecto *kitsch* da obra que fortalece seu caráter apropriacionista. Segundo o filósofo italiano Umberto Eco, o *kitsch* tem uma relação direta com a vanguarda histórica europeia, uma vez que os artistas vanguardistas se opuseram a “comestibilidade sem fadiga” que segundo o filósofo era almejada pelos artistas *kitsch* do início do século XX. Para Eco, esses artistas pretendiam apenas simular facilmente determinados efeitos em suas obras, e dentro dessa simulação, a estética *kitsch* passa a se apropriar de alguns elementos da vanguarda. Dessa maneira, Eco coloca a apropriação como cerne de tal estética, uma vez que *kitsch* “[...] é a obra que, para justificar sua função de estimuladora de efeitos, pavoneia-se com os espólios de outras experiências, e vende-se como arte, sem reservas.” (ECO, 2004: 112.)

Assim o *kitsch* aparece em “Lindonéia” não apenas na apropriação da moldura de vidro, mas também na apropriação da linguagem do jornal impresso. Claro que Gerchman não almeja simular efeitos superficialmente, muito menos pavonear sua obra, mas sim apropriar-se daquilo que já estava “pavoneado” refletindo por sua vez a melancolia, a solidão e o luto da população brasileira. Sem querer definir *kitsch* como algo inferior à condição da arte, Gerchman traz para sua produção a estética declaradamente popular desse tipo de objeto e linguagem de massa. É, portanto um processo contrário àquele que Eco percebe inicialmente na gênese no *kitsch*, pois agora são os artistas da vanguarda que se apropriam dos elementos *kitsch*. Importante ressaltar que tal reversão não fugiu aos olhos de Eco quando analisa a *pop art*. Devemos lembrar também que “Lindonéia” mantém grandes semelhanças com a *pop art*, mas mantém inúmeros distanciamentos que a colocam como obra autônoma e que produz inúmeras discussões imprescindíveis.

O que pudemos perceber de maneira geral em “Lindonéia”, é o abandono de questões tradicionais da arte como autoria, originalidade e unidade. Ao negar essas tradições, Gerchman mostra um desligamento completo da tradição modernista e embarca na produção contemporânea, ou se preferirem, pós-moderna da arte.

Vimos que “Lindonéia” apropria-se de linguagens e de métodos extra-artísticos que ao serem desconstruídos pelo artista contribuem para a construção de um “novo vocabulário” baseado

no reexame de elementos já existentes. “Lindonéia” não tem uma apropriação direta de uma imagem do jornal, mas sim da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões estruturais da imagem impressa e reproduzida se tornam importantes características da obra. A apropriação de procedimentos alienígenas às técnicas tradicionais da arte trouxe à obra importantes questionamentos sobre a própria imagem apropriada e sua respectiva linguagem, bem como sobre o papel de ambas na sociedade atual. Constatamos que uma postura crítica do artista foi uma importante questão para que a prática da apropriação de imagens ocorresse, causada também pelo contexto político da época.

Devemos entender “Lindonéia” como obra exemplar de todo esse complexo processo que envolve a prática da apropriação de imagens e não como uma obra inaugural dessa prática no Brasil, uma vez que muitas outras obras de vários artistas certamente trarão questões tão concretas como as percebidas. Mas o que não podemos negar é que essas obras são reflexo de uma época extremamente produtiva que, claramente, inaugurou um novo momento para a arte no Brasil e que incisivamente se reverbera na produção mais atual.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49-53.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: DIFEL, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: Eco, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 69-128.
- ECOSTEGUY, Pedro Geraldo. No limiar de uma nova estética. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.59-60.
- FERRO, Sérgio. Vale-tudo. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 26-28, mai./ago. 1979.

FOSTER, Hal. **Recodificação** – arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0a**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

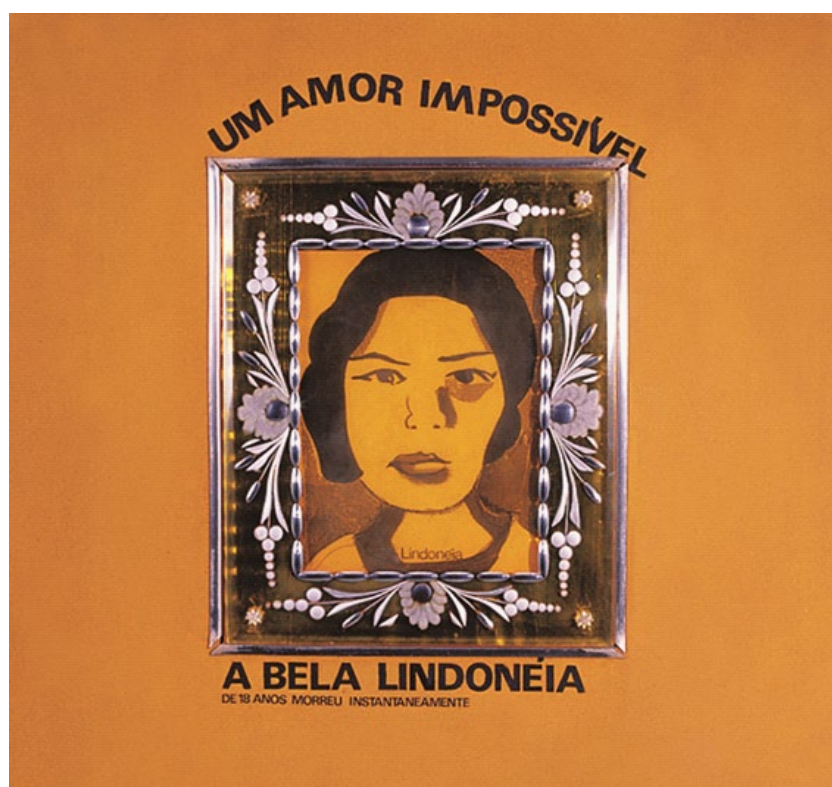
MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.65-68.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil. In: PECCININI, Daisy. **Objeto na arte Brasil Anos 60**. São Paulo: FAAP, 1978, p.69-70.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

SILVA, Vitor Marcelino da. **Desvios de linguagem: as contribuições de Rubens Gerchman e Nelson Leirner para a prática da apropriação de imagens na arte contemporânea no Brasil**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

IMAGENS



1966. Rubens Gerchman. Lindonéia – a Gioconda do subúrbio. Vidro, colagem e metal sobre madeira. 60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil.

Fonte: imagem cedida pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Crédito: Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO TRAUMA: UMA ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO “MEMORIAL ANTONIA”, OU “A ALMA DOS EDIFÍCIOS”

Vivian Braga dos Santos^{1*}

O trauma como temática central de algumas poéticas artísticas contemporâneas apresenta-se por meio de abordagens variadas. Essas diferenciações não concernem apenas aos meios dos quais artistas lançam mão para conferir o aspecto plástico de seus trabalhos, elas partem também do próprio pertencimento do trauma (por vezes individual, por vezes coletivo) que guia a *poiesis* de muitos artistas. Em ambos os casos, destaca-se a importância de traumas desencadeados pelas catástrofes que marcaram o século XX; em primeiro lugar o genocídio nazista na Segunda Guerra Mundial, seguido pelo terrorismo de Estado das ditaduras latinoamericanas.

Esses eventos, vistos muitas vezes como situações históricas dada a distância temporal que os separa do momento contemporâneo, têm sido reconsiderados de forma crítica por diversos grupos (dos quais muitas vezes alguns artistas fazem parte) que os sofreram, permitindo que sejam enxergados ainda como uma patologia na sociedade contemporânea, como uma ferida aberta, continuamente incômoda no tecido social.

Esse olhar é dirigido, sobretudo, por um não-esquecimento envolvido por um “dever de memória” por parte dos sobreviventes (dos lembrados) e familiares, de preservar a lembrança das vítimas de um esquecimento proscrito. Esse “dever” compete a uma volta constante ao trauma vivido e ao vazio por ele produzido, mantendo o trauma vivo e provocando sua revisitação contínua, pois opera de forma a tentar retomar o evento original. Nesse sentido, representações que podem ser percebidas na esfera social (quer por meio da fala, quer por meio da imagem), podem ser enxergadas como repetições dos traumas; as mediações simbólicas são sob esse aspecto, uma rerepresentação do trauma de forma coeva, contemporânea.

Repetições desse tipo são, a partir de uma analogia sobre os trabalhos de Sándor Ferenczi sobre o trauma, uma maneira do trauma se apresentar. É o modo pelo qual o trauma tenta ser expur-

1 * Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA/USP). Bacharel e Licenciada em Educação Artística (Instituto de Artes/UNICAMP). Bolsista FAPESP.

gado, isto é, seu subterfugio na tentativa de enfim ser simbolizado. Isto porque, o trauma é identificado por um ato de corte entre o sujeito e seu acesso simbólico, resultado de um evento traumático. Ou seja, a produção de uma lacuna entre os estímulos que o sujeito recebe e sua capacidade de representá-los por meio da fala e/ou da imagem, tendo em vista que o simbólico é, segundo Jacques Lacan, aquilo que pode ser exteriorizado para além do campo psíquico. Tal dificuldade representativa é o que configura o trauma como irrepresentável, como vazio representativo.

Nas palavras de Sigmund Freud,

Descrevemos como ‘traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente numa conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficaz contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis (FREUD, 1920:45).

Uma vez da ordem do não-representável, o trauma não diz respeito ao esquecimento (ao recalcado), mas a repetição daquilo que, após a distância temporal, pode ser elaborado. Uma vez que, enquanto repetição, a carga emocional é diferente daquela que instaurou o trauma. Pode-se dizer menor, porém ainda possuidora de algo inominável.

É esse trauma repetido, que vemos como objeto de algumas poéticas artísticas contemporâneas no que diz respeito as catástrofes as quais no referimos. No âmbito das artes visuais, nosso argumento é de que o trauma coletivo tem uma outra abordagem. Sua incompreensão quando é repetida é elaborada de outra maneira, em obra estética. O que é abordado é o trauma repetido, visto que o outro, do evento original, é sempre impossível. De outro modo, pois um mesmo evento traumático culmina em diferentes traumas, dependendo do grupo que é submetido a ele. Outro elemento que intensifica a dificuldade de abordá-lo de modo totalizante.

É partindo da observando produções contemporâneas voltadas para esse tema que propõe-se a seguinte questão: como o trauma pode ser objeto de um exercício curatorial?

No ano de 2005, foi organizada na Estação Pinacoteca, sob direção de Marcelo Araújo e Leopold Nosek, a exposição por título *DOR, FORMA, BELEZA*, que trazia a “representação criadora da experiência traumática” em diversos trabalhos; alguns de cunho político, como por exemplo

as troxas de Artur Barrio, ou as instalações de Cildo Meireles, com clara relação com a ditadura civil-militar brasileira, realizadas concomitantemente com os Anos de Chumbo. Outro, todavia, trazendo traumas mais individuais como os Ivan Serpa ou Leonilson. Todas essas obras trabalham essa ausência simbólica do trauma de formas diferenciadas. De modo geral a proposta curatorial reuniu, em um mesmo espaço diferentes poéticas artísticas relacionadas a traumas, estes ainda mais diversos.

O que ressalta-se nessa exposição, como exemplo de curadoria sobre o trauma, é justamente essa variação de abordagem da temática em poéticas artísticas. Uma variação que sublinha a dificuldade de um trabalho de curadoria sobre um trauma específico, já que, como vimos, mesmo no âmbito coletivo, ele é variado.

Sob esse aspecto, inserimos a questão primeira, uma outra, para apresentarmos uma possibilidade de curadoria sobre um trauma específico. Essa questão parte do espaço expositivo como sendo o próprio local do trauma, onde se deu o evento traumático. Para refletir sobre um projeto curatorial nessa vertente, observemos a exposição *MemoriAntonia*, realizada de 18 de setembro a 19 de outubro de 2003, no Centro Universitário Maria Antônia (USP), em parceria com o Goethe-Institut São Paulo, e apoio do Governo do Estado. O trauma referido na mostra é a informação traumática da ditadura civil-militar brasileira, num evento específico que envolve a criação do Centro Cultural. Na mostra estiveram expostos trabalhos individuais da brasileira Fúlvia Molina, do argentino Marcelo Brodsky e dos alemães Horst Hoheisel e Andreas Knitz, e uma grande instalação realizada em conjunto pelos quatro artistas. Envolvidos já com a poética do trauma em seus trabalhos, esses personagens foram convidados a voltar seu olhar contemporâneo para a história do próprio prédio que abrigaria a exposição. Desta forma a proposta curatorial de Lorenzo Mammi e Joachim Bernauer abordou a temática da trauma com relação da ditadura civil-militar brasileira, partindo de propostas conceituais e contemporâneas.

O conjunto de edifícios que hoje é reservado à Instituição serviu, de 1949 a 1968, como espaço da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH) da USP. Palco de discussões estudantis em defesa da liberdade durante a ditadura civil-militar brasileira, o prédio foi tomado em 1968, após um ataque por parte de membros do Instituto Mackenzie apoiados pela Polícia Militar; confronto que ocasionou na morte do estudante de filosofia José Guimarães, aumentando ainda mais as instabilidades e revoltas, silenciadas em grande parte pelo AI-5.

Após o confronto, o conjunto de prédios passou a ser utilizado por repartições do Governo do Estado, dentre elas o setor de administração carcerária. Com o fim dos anos conturbados da ditadura, os edifícios começaram a ser restituídos à Universidade de São Paulo, sendo a primeira devolução feita em 1991. Todavia, não teriam o mesmo uso que anteriormente. A FFLCH já tinha um novo espaço afastado do centro, em seu complexo atual na cidade universitária. As devoluções seguiram. Em 1993 foi a vez do Edifício Rui Barbosa, a atual sede do Centro Universitário Maria Antônia. Em 1998, é reintegrado à posse da USP o Edifício Joaquim Nabuco, onde funcionava o setor de administração carcerária. Sem condições de uso, o prédio teve de ser reformado por completo. O mesmo aconteceu com outro edifício em 2001. Em péssimas condições, essas duas construções foram de grande importância para a exposição. O primeiro, serviu de local para a mostra, o segundo, de matéria-prima para os artistas.

A determinação deste último como matéria-prima parte da primeira visita de Lorenzo Mammi ao local. A reforma de todos os prédios era imperativa. Contudo, Lorenzo propôs, antes disso, convidar artistas para elaboração de projetos interventivos nesses (e sobre esses) espaços.

Quando

Horst, Andreas e Marcelo entraram pela primeira vez nos espaços que seriam objeto de sua intervenção eles se encontravam em estado de profundo abandono, e ainda carregavam traços de sua história. Os artistas trabalharam neles em várias etapas e com metodologias variadas, organizando workshop com jovens artistas, recolhendo testemunhos, fotografando e coletando objetos. A contribuição de Fúlvia Molina, uma artista que viveu pessoalmente os acontecimentos dramáticos da invasão, foi fundamental em mais de um aspecto (MAMMI, In: Knitz, 2004: p.8).

Esse processo durou alguns anos, desde a entrada dos artistas até a montagem efetiva da exposição. Em março de 2002 foram recolhidos objetos; partes do piso e das paredes foram reservados. No mesmo ano, antigos estudantes da época do conflito foram convidados a visitar o prédio ainda abandonado e contar suas histórias, que foram registradas em oito fitas de vídeo de gravação de entrevistas. Todo este material foi trabalhado pelos artistas e culminou na exposição de 2003.

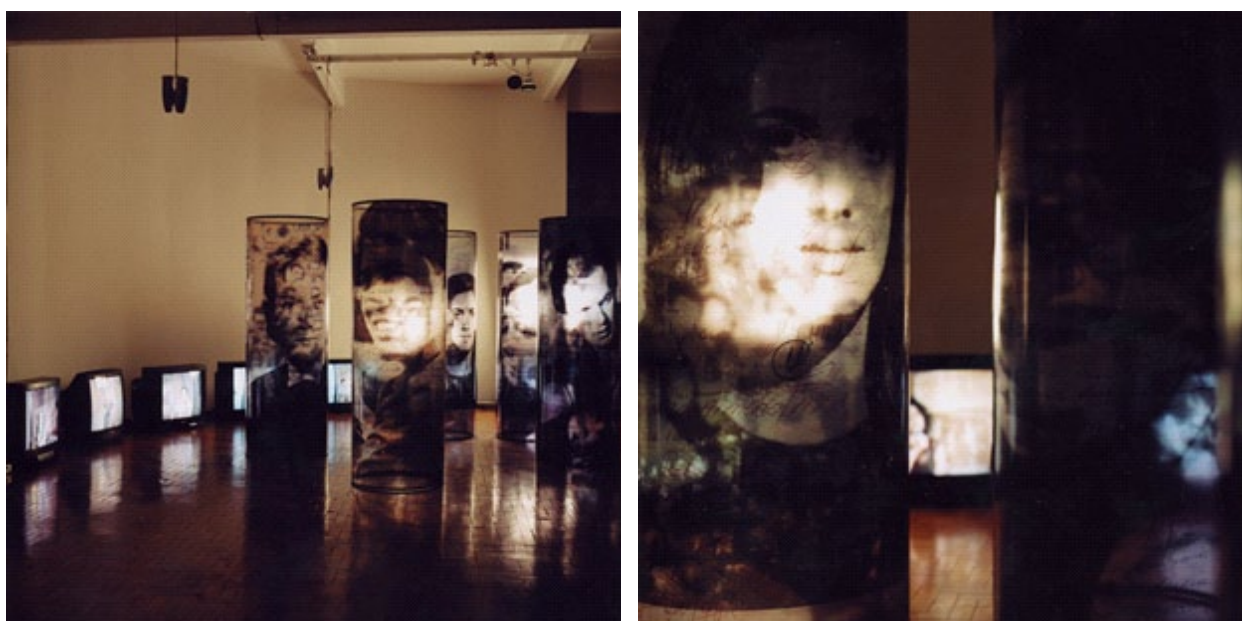
A primeira sala da mostra foi o espaço destinado a este trabalho de parceria. Tomado pela escuridão do local, o espectador percebe a instalação coletiva por meio do seu caminhar pelo quarto escuro. Seus passos são detectados por sensores de movimento que fazem com que as luzes sejam

acesas, revelando um monitor que transmite a imagem de uma mulher ou um homem contando uma história. O som e as palavras estão ambos desarticulados da imagem projetada, causando um estranhamento e dificuldade de compreensão por parte do espectador. Sensores semelhantes estão instalados ao redor de outros objetos. São restos do antigo prédio, dispostos em vitrines, como uma exposição etnológica. Uma imagem fotográfica na parede mostra o objeto verificado, mas em seu lugar de origem, do qual este foi retirado. Ao se aproximar de um desses objetos, o espectador é surpreendido por um relato, que narra testemunhos quanto à história do antigo prédio e também sobre o presente, sobre voltar ao local do trauma. Este, é transmitido pelos microfones instalados no teto. Essa aproximação é recebida pelo acender da luz, e despede-se com o seu apagar, introduzindo o objeto novamente na escuridão. Na mesma sala, outro monitor transmite imagens da demolição e da reforma do edifício onde a exposição se dá, estas gravadas por uma câmara de vigilância. No centro desse espaço, há uma escultura das janelas do antigo prédio. Todos esses aspectos reunidos compõem uma única instalação, que é assinada pelos quatro artistas. As entrevistas couberam à Molina, as fotografias à Brodsky, e a escultura e a apresentação dos objetos, à Knitz e Hoheisel, respectivamente.



Figure 1 e 2: Vistas da exposição. Imagens concedidas pela artista Fulvia Molina, oriundas de seu acervo pessoal.

Uma sala adjunta é o local da exposição de trabalhos individuais dos artistas, em alguns casos relacionados ao Centro Cultural e o trauma que o confere, como no caso de Molina. Partindo de uma Lista de Presença de uma das assembléias do Grêmio de estudantes da Faculdade de Filosofia, 1966, com nome de 300 estudantes, escritos à próprio punho, doada por um dos entrevistados durante sua visita ao antigo prédio, Fúlvia Molina fixou imagens ampliadas das assembléias em seis cilindros verticais (de 180 cm de altura, por 60 cm de diâmetro cada um). A pagina amarelada que continha a assinatura do estudante foi fundida com a fotografia do mesmo, como um plano de fundo, como podemos ver nas figuras. Em torno desse círculo de personagens, televisores foram dispostos pelo chão e emitiam as entrevistas realizadas pela artista.



Figuras 3 e 4: Vistas da instalação de Fúlvia Molina. Imagens concedidas pela artista de seu acervo pessoal.

Embora tenha-se citado a curadoria de Mammí e Banhauer no que diz respeito a mostra, pode-se perceber o processo curatorial que envolveu a composição da instalação coletiva. Em *MemoriAntonia* nota-se esses dois instantes. Não obstante, nenhum deles é uma tentativa de recompor o evento traumático como evento histórico. Apesar dos elementos (fotografia, testemunho e esses objetos recolhidos) serem, por assim dizer, elementos mnemônicos, o trauma é o centro dessas propostas, mas não como outra repetição no âmbito social. Tanto na instalação coletiva, como na curadoria geral, o trauma percebido nos restolhos do edifício (e por isso muitas vezes a

mostra ser denominada como *A Alma dos Edifícios*) é trabalhado em obra estética, composto por diversos elementos.

Os testemunhos recolhidos estão longe de tentar retomar o evento de 1968. Em parte, eles possibilitam que o trauma seja imaginado, por outro, quando colocado diante dos outros elementos, dos objetos, quando tratado de forma não-linear como na abertura da instalação, há aí uma outra maneira de abordar o trauma. Por meio desses objetos ele é **condensado**. Isto é, a composição dessa instalação e da exposição, na totalidade de seus elementos, condensa o trauma repetido em outra imagem, nova. Essa outra imagem, apesar de não traduzir o trauma, traz algo do inominável, algo do vazio irrepresentável. Trata-se de um **deslocamento**, tal qual o termo é inserido na teoria psicanalítica da elaboração do sonho em Freud.

O deslocamento, como elemento da elaboração onírica, compete numa espécie de censura. Mas ao contrário do recalco, este não é um mecanismo de defesa. “A teoria psicanalítica do deslocamento apela para a hipótese econômica de uma energia de investimento suscetível de se desligar das representações e de deslizar por caminhos associativos” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1992: 117). Isto é, existe uma “independência relativa entre o afeto e a representação” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1992: 116), que deixa algo passar, mesmo sem que ele seja representado em fala ou imagem.

O que passa não está presente em apenas um dos objetos que compõem a exposição, mas como inferimos, na composição dos elementos, na elaboração destes em uma figurabilidade, quer ela seja a obra estética, quer seja o resultado da curadoria desses trabalhos.

Essa elaboração

não se trata de uma tradução palavra-por-palavra ou sinal-por-sinal; e nem se trata de uma solução feita segundo normas fixas – como seria no caso de se reproduzir apenas as consoantes de uma palavra e eliminar as vogais; e também não é aquilo que se poderia descrever como solução representativa – um elemento sendo invariavelmente escolhido para tomar o lugar de vários elementos; trata-se de algo diferente e muito mais complexo (FREUD, 1916: 207).

Ainda que *MemoriAntonia* aborde o trauma, não se trata de “dar forma” a este. A curadoria que tem por objeto o trauma, no caso que colocamos aqui, sempre é imbuído de algo que escapa no “percurso” do trauma instaurado à exposição. Abordá-lo na sua totalidade é impossível. Por

outro lado, é essa dificuldade que faz com que esse trauma contemporâneo não seja deflador. Uma vez que parte da repetição há algo nele de “suportável”, e é isto que encontramos elaborado nesse espaço expositivo.

Assim, afirmamos é possível inferir uma nova abordagem de traumas coletivos não apenas em algumas poéticas artísticas contemporâneas. Tendo em vista que assisti-se a diferentes possibilidades no cenário artístico contemporâneo, é impossível pensar novas formas de abordar o trauma de forma plástica, sem considerar também um exercício curatorial sobre esse trauma, para além de suas repetições na esfera social. Ou, como consideramos aqui, pensar alguns trabalhos como este exercício, sem todavia, tentar a compor uma narrativa histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Edições 70, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Minuit, 2003.

FERENCZI, Sándor. Reflexões sobre o Trauma. In: _____. *Obras completas*. Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREUD, Sigmund. Sonhos. Conferência XI. A Elaboração Onírica (1916). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 203-219.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 13-85.

_____. Fixação do Trauma. O Inconsciente. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 323-336.

GUERIN, Frances; HALLAS, Roger. Introdução. *The image and the witness*. Trauma, memory and visual culture. London/New York: Wallflower Press, 2007. p. 01-20.

HUYSEN, Andreas. *Resistencia a la Memoria: los usos y abusos del olvido público*. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2004.

KAUFMANN, Pierre (ed.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KNITZ, Andreas, MOLINA, Fúlvia, HOHEISEL, Horst, BRODSKY, Marcelo. *A Alma dos Edifícios. Die Seele der Gebäude. The Soul of the Buildings*. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia (USP), 2004.

KNOBLOCH, Felícia. *O tempo do traumático*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 1998.

LACAN, Jacques. *O Simbólico, o Imaginário e o Real*. Discurso pronunciado por Lacan em julho de 1953, na fundação da Société Française de Psychanalyse. Disponível em: <www.epol.dk3.com>. Acesso em: abril de 2011.

LALIEU, Olivier. L'invention du "Devoir de mémoire". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, n.69, Numéro spécial: D'un siècle l'autre. p. 83-94, jan-mar. 2001.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. Vocabulário de psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEENHARD, Jacques. A impossível simbolização "daquilo que foi". *Tempo Social*, São Paulo, v. 12, n.2, p.75-84, nov. 2000.

NOSEK, Leopold. O mundo de dor, forma, beleza. In: ARAÚJO, Olívio Tavares de; NOSEK, L. (curadores). *DOR, FORMA, BELEZA. A representação criadora da experiência traumática*. Catálogo da exposição. I Centenário Pinacoteca do Estado de São Paulo. 23 de julho a 24 de setembro de 2005. p. 13-15.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*; tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DOIS PESOS E DUAS MEDIDAS: ANALISANDO OBRAS DE ABIGAIL DE ANDRADE E ALMEIDA JUNIOR

Viviane Viana de Souza¹

O neoclassicismo como modelo artístico inspirado na Academia francesa, se faz presente no decorrer do século XIX em nossa Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), efetivamente ativa em 1826 e só começa a decair nas ultimas décadas do século. A influência de novos movimentos artístico europeus em que os artistas entravam em contato na ocasião dos prêmios de viagem à Europa concedidos pela Academia, as crises políticas e sociais que o Império vivia que culminaram na constituição da República, são algumas das mudanças políticas e sociais vividas na cidade que acarretaram mudanças também na Academia.

Conquanto não fosse possível evitar o estabelecimento e novas formas de academização, era salutar a intenção de quebrar o prosseguimento da disciplina que tão fortemente identificara as artes no Império. Igualmente, não se escapou de modelos estrangeiros, porém, estes já não eram exclusivos de uma corrente estética, mas, ao contrario, abriam-se em leque capaz de alcançar uma ampla variação e a princípio, só de movimentos superados na própria Europa. (CAMPOFIORITO, 1986: 136)

Dentre as novas influências artísticas, o realismo e romantismo são acolhidas e academiizadas, tornam-se parte do repertório dos artistas do fim dos oitocentos como Rodolfo Amoedo, Almeida Junior e Belmiro de Almeida.

Ao citarmos os grandes artistas do século XIX, no contexto da Academia, não nos deparamos ainda com nomes de artistas mulheres. Contudo, apesar dos diversos empecilhos, um olhar mais atento revela que apesar das aparências, a produção artística feminina foi presente e de certo modo constante no decorrer do século XIX.

Essa produção artística realizada por mulheres é em grande parte desconhecida, mesmo dos estudiosos dos oitocentos. Contudo, nas últimas décadas essa produção está sendo resgatada em artigos, livros, teses e dissertações que buscam identificar e explorar essa produção feminina ao longo dos anos². Todavia, apesar de afirmarem a existência dessas artistas no contexto artístico e

1 Mestranda PPGAV/UFRJ, Professora de Artes – SME/RJ e bolsista CAPES.

2 Autoras como Anne Sutherland Harris, Linda Nochlin, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Michelle Perrot, entre outras.

social, ainda inexistem estudos mais aprofundados sobre a sua produção artística em si, que contemple o estudo de suas características formais, temáticas, técnicas e cromáticas³, não dentro da categoria “arte feminina” (SIMIONI, 2008: 43), mas enquanto objeto artístico, fruto de determinado contexto histórico e social mais amplo que a categoria de gênero pode abarcar.

Buscando contribuir para o preenchimento dessa lacuna na história da arte brasileira, o presente trabalho busca realizar uma análise diferenciada, colocando como objeto uma pintura de uma mulher. Foram selecionadas duas obras entre a produção de dois artistas contemporâneos, *Estendendo roupa* de Abigail de Andrade e *Cozinha caipira* de Almeida Junior. O uso da comparação é sugerido por Jorge Coli, que afirma que “Nada permite melhor entender uma obra do que outra obra” (COLI, 2010: 14), associar a pintura de Abigail, mulher, “amadora”, com uma obra de um pintor consagrado da Academia como Almeida Junior, procura estabelecer um novo parâmetro, um novo olhar sobre a obra da artista. Não se pretende, contudo, querer revelar qualquer ligação direta entre os dois pintores, ou outro tipo de influência de um sobre o outro. A escolha pela comparação pretende incutir valor e individualidade na obra de Abigail, que possibilitará responder alguns questionamentos sobre a qualidade artística das obras da pintora e a presença ou não da herança do pensamento oitocentista ao olhar as obras produzidas por mulheres do século XIX.

Para falarmos da atuação da pintora no Rio de Janeiro oitocentista é necessário contextualizar a atuação que lhe era possível dentro dos parâmetros instituídos pela AIBA, em torno da qual o cenário artístico do século XIX se estabelecia.

O impedimento à matrícula feminina, até a proclamação da República, em 1889 e a transformação da Academia em Escola Nacional de Belas Artes em 1890, pode ser explicado e justificado de diversas maneiras, já trabalhadas por alguns autores⁴, contudo, a mais contundente delas seria a crença vigente na época de que as mulheres não teriam a vocação para artes, e aquelas que ingressavam no estudo do desenho ou da pintura, buscariam na arte somente um passatempo durante a espera pelo matrimônio, este sim a verdadeira vocação de toda mulher. Sendo assim, os artistas e professores evitavam o aparente desperdício das vagas destinadas aos aspirantes das belas artes

3 Ver exemplo na dissertação de SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de Souza. *Luz, conflito e harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque*: obras de 1920 / 1926. PPGAV/EBA/UFRJ, 2011.

4 Ver SIMIONI, Ana Cavalcanti. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura. UFU, v. 9, p. 83-97, 2007; NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. In: _____. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 2ª ed., 1973.

com alunas que não se empenhariam e abandonariam os estudos e treinamento assim que se casassem. Este pensamento vigorava apesar de diversas terem conquistado lugar de destaque como artistas.⁵

Ainda que impedidas de ingressarem na Academia, o interesse dessas mulheres pela arte é indiscutível. A abertura das Exposições Gerais de Belas Artes por Félix Émile Taunay em 1840 para todos os artistas da corte⁶ agregando assim as mulheres e possibilitando sua inserção no circuito artístico acadêmico, atesta a demanda de mulheres interessada em expor suas criações. Ao consultarmos as exposições anuais, a AIBA percebe-se que a presença de obras expostas por mulheres é constante e cresce ao longo dos anos.

Essas mulheres serão conhecidas como *amadoras*. O termo designava aqueles que não possuíam ensino artístico ou ainda aqueles que não passaram pelo crivo severo da AIBA. Apesar de ser usado para designar qualquer iniciante nas artes, inclusive os homens, o termo se tornou de certo modo pejorativo às mulheres pois a elas até então, o amadorismo não era somente etapa passageira, mas condição permanente já que o ingresso na Academia, fato necessário para abandonar a condição de amadora, não era lhes permitido alcançar.

Algumas delas irão inclusive receber críticas favoráveis, sendo elogiadas e até mesmo premiadas nas Exposições Gerais. É o caso de Abigail de Andrade. A pintora, nascida em Vassouras, se dirige ao Rio de Janeiro em 1882, então com 18 anos, a fim de aperfeiçoar-se na pintura⁷. Logo chegando, expõe no Liceu de Artes e Ofícios e em 1884 na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, quando ganha a Primeira Medalha de Ouro⁸.

Como muitas de suas contemporâneas, Abigail se torna aluna do pintor, ilustrador e desenhista Ângelo Agostini e de Insley Pacheco, fotógrafo e pintor. Durante a década de 1880, Abigail esteve presente nas Exposições Gerais com obras que diferiam daquelas expostas pela maioria das demais mulheres. Sua temática aproximava-se do Realismo, ao explorá-lo suas obras, demonstra

5 Ver HARRIS, Anne Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women Artists: 1550-1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art, Alfred Knopf, 1976.

6 As primeiras exposições de artes plásticas no Brasil foram criadas por iniciativa de Jean-Baptiste Debret, em 1829 e 1830, permitida somente para alunos e professores. Para mais informações sobre as Exposições Gerais de Belas Artes ver LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes: catálogo de artistas e obras 1840 a 1884*. São Paulo: Pinakothek, 1990.

7 Para mais informações sobre a vida da pintora, ver OLIVEIRA, Miriam Andreia. *Abigail de Andrade: Artista Plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. PPGAV/UFRJ, 1993.

8 Abigail ganha premiações também em exposições no Liceu de Artes e Ofícios, do Rio de Janeiro, e em exposições francesas nos últimos anos da década de 1880.

o domínio técnico da pintura, e se sobressai entre as demais *amadoras*, sendo possível colocá-la ao lado de artistas consagrados similares em estilo e em temática.

As poucas obras realizadas pela pintora⁹ que se tem notícia se enquadram em dois momentos distintos, um interior, onde retrata a vida dentro do lar, com detalhes de mobiliário, objetos caseiros, e em sua maioria, cenas de mulheres absortas em seu fazer artístico, com telas, desenhos, pincéis e tintas ao seu redor. Em outro momento, estão as obras que têm seu foco na vida da rua, nos afazeres domésticos e costumeiros de gente simples que é retratada por Abigail com a mesma minúcia de suas obras caseiras.

No primeiro momento, a jovem vassourense parece querer afirmar sua figura como mulher e como pintora, ainda assim, a mulher habitando seu domínio, o lar, o privado, lugar este reservado à elas pela moral oitocentista. Lugar de suas aulas particulares com seus mestres. Contudo, Abigail parece não se conter nesse espaço limitado da casa, e volta sua atenção para a rua. Não se pode afirmar se pintou diretamente seus modelos, ou a partir de que momento a pintora decidiu por essa temática, pelo distanciamento temporal e histórico, e a falta de documentos e fontes sobre a pintora¹⁰, mas somente a escolha por esses temas já demonstra a grande ousadia de Abigail.

Em ambos os momentos da produção de Abigail o interesse pelo cotidiano, pelas ações de gente de verdade, se revela um diferencial dentre as demais artistas mulheres que até então vinham expondo nas Exposições Gerais, onde predominavam naturezas-mortas, flores, e pequenas paisagens, chamando atenção assim de críticos como Gonzaga Duque e Oscar Guanabarro, contando também com os elogios de seu mestre Ângelo Agostini¹¹.

Na última Exposição Geral do Império, realizada no ano de 1884, Abigail expõe 13 obras, que foram bem recebidas e comentadas pelos críticos. Oscar Guanabarro, ao citar a devida diferenciação de tratamento quando se tratava de amadores, quando fala de Abigail afirma que:

(...) a talentosa *artista* dispensa perfeitamente qualquer benevolência e resiste com facilidade a um exame detido, profundo e severo, atentas as condições do meio em que se expande a sua actividade, e as influências que, sobre as produções artísticas, exerce o temperamento de uma moça de muito pouca idade. (GUANABARINO, 1884: 1)

9 Se tem notícia de um conjunto de, aproximadamente, 10 obras.

10 Sobre a interpretação de influências e escolha dos artistas ver BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

11 Agostini chegou a dedicar algumas críticas favoráveis a Abigail inclusive publicando esboços de suas obras na Revista *Ilustrada*, periódico sob sua direção entre os anos 1876 e 1898.

Em sua curta trajetória de Abigail¹² conquista a crítica por sua técnica e sua temática voltada para o Realismo. O uso das cores associado a temática diferenciada, a aproxima de artista consagrados da época, como já citado anteriormente, dentre eles o artista Almeida Junior.¹³

O artista ituano atuante nas últimas décadas do século, formado na Academia Imperial de Belas Artes, vai para Europa estudar com grandes mestres, como Cabanel. Retorna ao Brasil e se consolida como grande retratista, mas, sobretudo, são suas obras voltadas para a realidade do campo, sua chamada fase *caipira* que tornam Almeida Junior conhecido e aclamado. Devido a essa produção, será elogiado pelos Modernistas por afastar-se da rigidez e estrangeirismo acadêmicos e buscar representar o verdadeiro homem brasileiro.

Ambos, Almeida Junior e Abigail de Andrade, transitam por entre o chamado Realismo, em terras brasileiras o movimento é tido como inovação, ou até mesmo renovação da tradição acadêmica já em decaída, sendo bem recebido pelo público e pela crítica, como mostra Gonzaga-Duque, que afirma que:

(...) os pequenos quadros de episódios domésticos; (...) as mocinhas rosadas que borri-fam as violetas, a gravidade elegante da *haus-frau* que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, (...) toda essa infinita multidão de episódios e de cenas são os assuntos que mais comovem, mais impressionam ao homem de hoje. (DUQUE apud ESPINDOLA, 2009)

As obras de Abigail e Almeida Junior encontram assim semelhanças temáticas, desenvolvidas em torno do contexto acadêmico da Academia no Rio de Janeiro. Contudo, enquanto Almeida Junior se estabelecia como pintor requisitado, Abigail, sendo impossibilitada de ingressar no ensino oficial, permanece na sua condição de amadora, até hoje excluída da historiografia da arte oitocentistas. Ao analisarmos as obras dos artistas citados, tal situação suscita o questionamento da validade dessa situação que perdura até os dias presentes.

Observando a obra *Estendendo a roupa* (ilustração 1) da pintora, vemos uma mulher desempenhando seu afazer doméstico de estender a roupa limpa ao sol, no quintal de sua casa. No quadro, vários detalhes são minuciosamente pintados: a casa simples, com o reboco aparente, os filhos

12 Abigail de Andrade falece em 1889, de tuberculose.

13 José Ferraz de Almeida Junior nasce na cidade de Itu, São Paulo em 1850. Estuda na Academia Imperial de Belas Artes, e sob patrocínio do Imperador, vai à França para aperfeiçoar seus estudos, sendo aluno de Alexander Cabanel. O pintor expõe em vários Salões e ganha reconhecimento com suas obras que retratam o cotidiano e em especial o *caipira*.

ao redor da mãe: o mais novo que brinca com a água que lava a roupa, o mais velho descansa da tarefa de preparar a lenha para a família. Em qualquer detalhe do quintal dessa casa vêem-se sinais da simplicidade e da vida difícil dessa família, as roupas quarando no sol, talvez pela quantidade sendo o sustento da família trabalhando a mãe como lavadeira, objetos que mostram os trabalhos interrompidos ou por fazer – o regador jogado no canto inferior direito da tela, ou a escada posta no telhado à esquerda - vida diferente do sobrado branco que desponta entre as árvores, de aparente arquitetura neoclássica, tão distinta da aparência da casa escolhida por Abigail para retratar. A mulher se encontra no plano mais próximo da tela, e é o elemento que chama mais a atenção na obra, é o tema central, a mulher que cuida da casa sozinha ao mesmo tempo em que cuida dos filhos, não se vê a figura masculina presente nem representada nos objetos. Justamente uma mulher, descalça, simples em suas vestimentas e em seu gesto costumeiro, tão diferente da mulher de tez branca e vestes impecáveis, idealizadas pelos pintores acadêmicos.

Abigail faz assim a mesma escolha que Almeida Junior, que coloca no centro de suas obras seres que nada tem haver com os temas mitológicos ou moralizantes. Em obras como *Caipira Picando Fumo* e *O derrubador brasileiro* não há nada além desses homens da terra, colocados descansadamente em seu ambiente familiar, conhecido, sem parecer se importar com o olhar do fruidor. Novamente suas roupas são as do dia-a-dia, gastas e encardidas pelo tempo, pelo trabalho; não são modelos posando para o pintor, mas um instante flagrado na vida dessas pessoas reais, no curso de suas atividades diárias.

Os ambientes pintados por Almeida Junior, onde seus homens realizam seus trabalhos ou descansam da realização das mesmas, são sempre banhados por uma grande luminosidade solar, que realça os tons quentes e terrosos das telas¹⁴. Em *Cozinha Caipira* Almeida Junior pinta o interior de uma casa muito simples, mais especificamente na cozinha feita de taipa, pilões, cestos e o fogão a lenha são retratados em detalhes, rodeando a mulher que abaixada no centro do cômodo, se mostra entretida em seu afazer passando grãos na peneira, que irão para uma das panelas já à espera no fogão a lenha. Apesar de quase não haver janelas, o sol inunda a cozinha, iluminando a mulher, os objetos e o chão de terra batida. Pela porta entreaberta podemos ver pelo clarão que o exterior é ainda mais iluminado.

14 Sobre a luz nas obras de Almeida Junior ver AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Junior. *Revista USP*, São Paulo, mar. abr. maio 1990, Dossiê Cidades.

Apesar de se tratar de uma casa do interior, este bem poderia ser um dos cômodos da casa pintada por Abigail de Andrade. Seu quintal é banhado pelo mesmo sol que entrevemos na cozinha do pintor ituano. As cores fortes e quentes como o amarelo do qual a casa é pintada e o verde das folhas da árvore frondosa, coexistem com os tons terrosos da lenha, da saia da mulher, do regador e de tantos outros objetos desse quintal. Ambos, cozinha e quintal, se fundem como se fizessem parte da mesma realidade, sentida e percebida por esses dois artistas brasileiros.

Na cor, na luz, no tema acham-se semelhanças entre a obra de Abigail e Almeida Junior. Contudo, por atuar na década de 90, Almeida Junior não influenciou Abigail, que produz ao longo de 1880. Ambos vivem as mudanças e inquietações vividas nas últimas décadas dos oitocentos e se sensibilizam pelo cotidiano, achando aí o objeto de sua pintura.

Abigail não teve a mesma oportunidade de Almeida Junior, que esteve diversas vezes na Europa, e ainda sim, produz obras em sintonia com os movimentos advindos de lá. Mulher, sem formação artística oficial, Abigail se sobressai conseguindo premiações, elogios da crítica e ainda mais, equiparar-se a um dos maiores pintores brasileiros dos oitocentos, Almeida Junior.

Sua trajetória derruba o generalismo com que a produção feminina do século XIX é tratada, saindo do lugar comum dos temas *femininos* e explorando os temas modernos. Abigail alcança o máximo que lhe era permitido alcançar em sua condição.

Observar sua obra lado a lado da de outros artistas oitocentistas permite-nos ver seu valor como *artista*, o valor de suas obras, apesar da história da arte brasileira cismar em esquecer seu nome, de suas obras não estarem em nenhuma coleção pública e estar perpetuamente alocada entre as *amadoras*.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. A luz de Almeida Junior. *Revista USP*, São Paulo, mar. abr. maio 1990, Dossiê Cidades.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira do século XIX*. São Paulo: Pinakothèque, 1986.

COLI, Jorge. *O corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ESPINDOLA, Alexandra Filomena. Vida na arte em Gonzaga Duque. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n.4, out. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/gd_afe.htm>. Acesso em: 25 jul 2011

GUANABARINO, Oscar. *Jornal do Commercio*, edição de 01 set 1884, ano 63, n. 240, p. 1.

HARRIS, Anne Sutherland; NOCHLIN, Linda. *Women Artists: 1550-1950*. New York: Los Angeles County Museum of Art, Alfred Knopf, 1976.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola de Belas Artes: catálogo de artistas e obras 1840 a 1884*. São Paulo: Pinakothke, 1990.

NOCHLIN, Linda. Why there be no great women artists?. In: _____. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co., 2ª ed., 1973.

OLIVEIRA, Miriam Andreia. *Abigail de Andrade: Artista Plástica do Rio de Janeiro no século XIX*. PP-GAV/UFRJ, 1993.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora C/ Arte, 2008.

SIMIONI, Ana Cavalcanti. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. *ArtCultura*. UFU, v. 9, p. 83-97, 2007.

_____. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

SOUZA, Adelaide Cerqueira Lima de. *Luz, conflito e harmonização na pintura de Georgina de Albuquerque: obras de 1920 / 1926*. PPGAV/EBA/UFRJ, 2011.

IMAGENS



Ilustração 1. 1888, Abigail de Andrade, *Estendo a Roupa*. Óleo s/ tela, s/d. Coleção Sérgio e Hercília Fadel, Rio de Janeiro, RJ.



Ilustração 2. 1895, Almeida Junior, *Cozinha Caipira*. Óleo s/ tela, 63 x 87 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

THORNTON DIAL: FORA DO QUÊ?

Whitney Dennis, Saint Louis University

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende expor algumas dificuldades que existem para os artistas que não se enquadram facilmente nas categorias principais da história da arte, usando o exemplo de Thornton Dial. A arte do Thornton Dial, e sua carreira junta com Bill Arnett, seu patrono, propõe muitas perguntas, a muito variadas. Este trabalho tenta pesquisar sobre algumas delas, principalmente sobre a categorização do artista, e a dificuldade na compreensão dele usando metodos convencias da historia da arte. O fin desta pesquisa deverá lançar alguma luz sobre os fatores que mantiveram à Dial fora das instituições do corrente principal, e analisar porque é que Dial e outros artistas como ele, são muitas vezes deixados de fora do famoso Cânon de arte elevado. Também se examinara o progresso obtido pelo principal promotor Dial, Bill Arnett, através da sua determinação implacável para obter reconhecimento para Dial e ver sua inclusão nos principais instituições de arte. É importante notar que os acontecimentos históricos que são mencionados aqui são simplesmente destacados por sua relevância para este trabalho, e de modo nenhum abrangem a totalidade da longa e complexa história do Dial e Arnett juntos.

QUEM É THORNTON DIAL?

Geralmente, a arte que é considerada de importância hoje é considerado tão em termos de seu compreensão e de conformidade com as convenções estabelecidas da história da arte.¹ Esta é talvez a raiz da natureza problemática do trabalho do Thornton Dial. A arte dele pertence a uma tradição visual do Sul rural e negro que passou quasi desapercebida até recentemente: o *yard-show* Africano-Americana, ou *exposição de quintal*.² Devido à sua natureza secreta e clandestina, o yard-show, o yard art, tem sido negligenciado por séculos, até faz pouco tempo. Acontece que juntamente com a rica cultura musical que saiu do Sul negro, agora vemos que tem havido uma cultura visual também.³

Quando Bill Arnett, um ávido colecionador e promotor de artistas visuais negros do Sul encontrou a Dial, não foi inicialmente uma relação fácil. Arnett ouviu falar de Dial de outro artista prolífico da área, Lonnie Holley, por coincidência. Arnett viu uma peça de Dial na casa de Holley, e foi imediatamente intrigado e interessado em conhecer ao criador da peça em pessoa. Mesmo depois do que Arnett apresentou-se para Dial, e explicou suas interesses benevolentes, Dial estava ainda relutante em se abrir para ele. A natureza secreta da arte, ea longa tradição de reter informações de pessoas brancas, tornou difícil para Arnett ganhar a confiança dele e acesso a ver as “coisas” que ele tinha construído. Arnett explica que “as pessoas da geração do Dial, e os anteriores, por razões de sobrevivência, entenderem que você não deixe que as pessoas brancas sabem o que você está pensando”. Este ambiente, caracterizado pelo receio de compartilhar conhecimento e informação, é onde grande parte das obras mais significativas de hoje nos Estados Unidos foram criados, mas como resultado de suas raízes ocultas, passou despercebido até que o anos 60 (com o Civil Rights Movement). Mesmo depois do que Dial estava confortável mostrando Arnett suas obras, ele continuou mantendo em silêncio sobre o significado, ou o processo de pensamento por trás de cada peça. Isto marca o começo de várias décadas de obstáculos para Arnett, em sua missão de trazer à Dial e outros grandes artistas dos Estados Unidos para a luz do mundo maior arte. O que se seguiria apenas confirmaria a “dura verdade” da existência fora do mainstream.

É verdade que o Dial nunca frequentou uma escola de arte. Ele tem 83 anos, é negro, de educação muito humilde, e não pode ler ou escrever. Ele passou décadas reunindo peças de sucata e lixo e objetos encontrados em seu quintal em seu tempo livre, sem saber que mais tarde muitas pessoas chamariam aos objetos umas das peças de arte mais fina e sofisticada que está sendo produzido hoje nos Estados Unidos. A magnitude, e intensa emoção e cor do seu arte nos lembram dos grandes expressionistas, expressionista abstratos e Neo-expressionistas. (Mais tarde, alguns até chamariam ao Dial um “artista crossover”, o “elo perdido” entre a arte folk e fina.)⁴ No entanto, por sua biografia, e a contínua falta da compreensão deste tipo da arte se coloca no campo duvidoso de categorias como “autodidata”, “folk” e “outsider”. Segundo Thomas McEvelley, curador de um dos primeiros exposições importantes do Dial, é esta terminologia, branca e colonialista, que manteve a arte de Thornton Dial fora das instituições tradicionais, apesar de quão bem a sua arte

é geralmente recebido.⁵ Maxwell L. Anderson, diretor do Dallas Museum of Art, e previamente diretor do IMA, in Indianápolis, o Whitney em New York, e o Michael C. Carlos Museum em Atlanta—os últimos tres nos quais ele assegurou pessoalmente a inclusão do Dial—foi imediatamente fascinado pelo seu trabalho quando ele conheceu Dial e o Sr. Arnett em 1987.⁶ Dominique de Menil disse ao Sr. Dial pessoalmente que ele era “o melhor artista que [ela] tinha visto em muito tempo”.⁷ Muitos compará-lo a Jasper Johns, Jean Michel Basquiat, e Robert Rauschenberg. E, no entanto a sua representação por críticos e exposições continuam muitas vezes a constrangê-lo a uma existência “folk”.

PROBLEMAS COM A CATEGORIZAÇÃO DO DIAL

A pergunta surge, então, qual é o problema com os termos “autodidata”, “folk” e “outsider”. “Autodidata”, embora aparentemente neutro, centra-se demasiado na informação biográfica do artista e não o suficiente no produto criado. A história pessoal do Sr. Dial não deve ser um fator em sua categorização, embora muito interessante, e até exótico para o mundo da arte de maioria branca. Este termo convida aqueles que entram em contato com Dial a examinar sua história de vida primeiro, entender que ele é diferente da norma, e depois observar a obra de arte através desta ‘lente colorida’. Chamando a Dial um artista auto-didata é uma maneira sutil de se diferenciar arte elevada de outros tipos de arte que estão sendo produzidos. Arnett explica sua insatisfação com a construção do *outro* com Dial por “‘folk’, ‘outsider’ e outros termos [que] realmente dizem ao ouvinte ou o leitor, ‘estes podem ser artistas interessantes para algumas pessoas que colecionam ou vendem este arte, mas sob nenhuma circunstância pertence na companhia de nossos artistas.’”⁸ Também não se refere a nenhuma qualidade individual sobre a arte. Não haveria nada para distinguir esta arte de qualquer outra peça de arte auto-didata. Portanto, como um termo, não reconhece totalmente a existência da arte no estilo do yard-show como um estilo legítimo e individual.

“Folk” é igualmente evasivo. Além disso, deve-se pensar no que “folk” realmente significa. É na verdade um termo anglo-saxónico para tudo o que existiu e existe como *outro* na cultura dos Estados Unidos. Segundo Dr. Eugene Metcalf, experto em arte folk dos Estados Unidos e arte

outsider, a arte “folk” surgiu inicialmente no início do século XX como uma forma de dar sentido ao que não completamente se incorporou na mistura de culturas nos Estados Unidos. O povo dos Estados Unidos estava sofrendo uma crise cultural, como resultado de transformações rápidas que ocorrem na sociedade (crescimento da tecnologia industrial, as cidades, e do capitalismo corporativo) e muitos assumiram ideologias conservadoras, como forma de afastar as mudanças iminentes, ou pelo menos negá-los. Uma manifestação da crise cultural tomou forma na fascinação com o primitivismo. Metcalf explica a natureza condescendente do interesse das classes média e alta na cultura “folk”: “Exibindo as classes mais baixas da época pré-industrial com admiração complacente, as elites americanas elogiou-os como pessoas simples e pouco sofisticados que levam uma existência ideal e despreocupada. A arte folk deu valor a esse grupo.” Metcalf cita o curador, Holger Cahill, dizendo que a arte folk foi nomeado como a arte representante da nação, porque era “primitivo no sentido de que é a expressão simples, não afetada e infantil de homens e mulheres que tiveram pouca ou nenhuma formação escolar em arte.”⁹ Enquanto esta linha do pensamento *eu / outro* é um processo de pensamento comum, não deixa de ser equivocado. Segundo Paul Arnett, filho do Bill Arnett e também experto em Dial e outros artistas do Sul, “*otherances* [a construção do *outro*] disse mais verdade sobre as fantasias sociais e históricas dos descritores do que sobre as pessoas, assim descritos.” Chamar a arte do Dial “folk”, está diretamente chamando a sua falta de incorporação ao corrente principal, ao invés de lançar luz sobre qualquer atributo ou qualidade que ajuda a defini-lo.¹⁰

Além disso, a arte folk, (seja justo ou não) não é tão altamente considerado na cultura dominante nos Estados Unidos. Categorizar ao Dial como “folk” relegá-o a vender a certo preço e expor em um número mais limitado de instituições. Embora alguns podem opor-se a validade do valor a ser directamente relacionada com a economia, parece um indicador inevitável e relativamente confiável do sucesso dentro do corrente principal. Raymond Williams, um crítico literário, fez a seguinte observação sobre a importância crescente da economia e consumerismo nas mudanças na crítica literária, mas pode ajudar a explicar a importância da recepção do Dial em instituições convencionais de grande porte também: “O que me parece muito impressionante é que quase todas as formas de teoria crítica contemporânea são teorias de *consumo*. Isto quer dizer, que eles estão

preocupados por compreender um objecto de tau maneira que ele pode ser rentável e correctamente consumido.”¹¹

“Outsider” é talvez o mais carregada dos termos. A arte tipo *outsider* faz referência a “uma qualidade ingênua do artista—uma capacidade de criar a partir de um puro, misterioso desejo interior, não contaminado pelas influências das forças externas”.¹² Enquanto Dial não assitiu a escola de arte, ele certamente não existe em um vácuo. Ele foi definitivamente influenciado por uma rica tradição visual que só recentemente foi dado o crédito, mas ainda assim existia há séculos. Além disso, a arte *outsider* é muitas vezes usado para se referir à arte dos doentes mentais, os mais “livres” dos limites do estabelecimento. O insulto aqui é auto-evidente. Logo nós temos o sentido mais comum da palavra “fora”, definido como “situado longe do interior ou centro, não pertencentes ou ligadas a uma instituição específica, a sociedade, *etc*”?¹³ Esta referência à localização nos deixa com a pergunta, “Fora do quê?”

É interessante notar a falta geral de satisfação com uma arte que não tem um nome. Arnett teria gostado de deixar este estilo a ser interpretado pelo que ele é—arte boa dos Estados Unidos—e não criar preconceitos com conotações desnecessários e muitas vezes prejudiciais de categorias, mas o público parecia querer o contrário. Em um esforço para encontrar uma palavra que abrangeu o leque da arte do Dial e outros artistas que criam da tradição *yard art*, “vernáculo” foi sugerido como um rótulo temporário.¹⁴ “*Vernacular* significa” usando um dialeto nativo de uma região ou país, em vez de uma cultura, literária ou língua estrangeira; característica de, ou relacionados a um período, lugar ou grupo. A palavra denota uma linguagem em uso que difere das línguas oficiais do poder e reflete complexas relações interculturais carregados com as questões de raça, classe, região e educação.”¹⁵

As questões propostas na tentativa de categorizar Dial revelam o problema que se seguiu: o de que o mundo da arte do corrente dominante simplesmente não sabe o que fazer com ele. Isto levou a sérias complicações no caminho de se estabelecer como um artista. É aqui que a orientação cuidadosa do Arnett se torna verdadeiramente monumento.

MÁ PUBLICIDADE

Bill Arnett fez a primeira coisa que mudaria a carreira do Dial para sempre: pagar-lhe um salário justo. Este era bastante impopular no mundo da arte. Arnett, de facto, começou a prática de pagar essas pessoas uma taxa decente para seu trabalho (algo para o qual ele foi repreendido por alguns dos comerciantes e coleccionadores mais proeminentes). Teria sido muito mais conveniente para os proprietários de galerias e museus continuar a tradição do malpagar estes artistas ingênuos para poder fazer um lucro maior ou acumular uma coleção maior. Esse salário permitiu que Dial puder fazer algo que ele nunca soube que seria possível: estabelecer uma carreira como artista plástico.

Arnett chamou a atenção de curadores e vários funcionários de museus diferentes, e assim o mundo da arte começou a conhecer à Thornton Dial. Em poucos anos, Dial estava se preparando para uma exposição que iria viajar para vários museus, incluindo o Smithsonian, e o Whitney, e sua popularidade foi crescendo. Ao mesmo tempo, o Museum of American Folk Art decidiu fazer uma exposição importante do seu trabalho. Thomas McEvelley, curador da exposição temia que a exibição conteria à Dial na categoria folk, e ajudou para organizar uma exposição no New Museum of Contemporary Art. As duas exposições teriam lugar em novembro de 1993. O significado da aparição simultânea do Dial nessas duas instituições que parecem representar estilos opostos de arte era enorme. Isso ia ter um impacto significativo na forma como do que o público conheceria e receberia à Dial.

Além disso, *60 Minutes*, um programa de notícias especiais nos Estados Unidos, queria executar um programa sobre Dial e Arnett, e foi prometido ser feito de forma positiva. Infelizmente, aconteceu que o *60 Minutos* é talvez a coisa que mais impediu a carreira de Dial. O programa descreveu Arnett como um homem descortês, buscando vantagens de um negro, Dial, simples, ignorante e sobrevalorado como artista. O retrato os feriram pessoalmente e profissionalmente. Os efeitos da má publicidade eram duros—todos os museus cancelaram seus planes com Dial.¹⁶

O efeito culminante é que o Dial foi rejeitado em todas as frentes. O programa destruiu a potencial de sucesso das exposições, apesar das opiniões inicialmente boas. Nenhum museu se associaria com Arnett ou Dial após suas reputações haviam sido manchadas. A relação direta entre o programa de 60 minutos e os cancelamentos de Dial deixa uma pessoa perguntandose, “o que se vê em um museu, e quem decide o que chega até lá?” Sendo que Dial é claramente visto como uma obrigação para algumas instituições, ou talvez simplesmente irrelevante, faz que nos perguntemos sobre o que se pode dizer de um museu que decidir exibir ou não exibir uma exposição de Dial. Quem está disposto assumir o risco?

As políticas dos museus muitas vezes indiretamente, afetam os resultados das carreiras dos artistas e assim, a história da arte. Por exemplo, enquanto a razão oficial do cancelamento da exposição Dial no Whitney não pode ser conhecido com certeza, mas sabemos que não foi por falta de interesse por parte de David Ross—diretor na época. Maxwell L. Anderson, o diretor que lhe sucedeu especula que “ele pode ter sido relacionada a antipatia ao Bill Arnett por outra pessoa do mundo da arte que estava procurando uma rota direta para Dial e outros artistas.”¹⁷

Em 2011, o Museu de Arte de Indianápolis inaugurou *Hard Truths: The Art of Thornton Dial*, (*Verdades Duras: A Arte do Thornton Dial*) um nome apropriado para uma exposição temática que perpassa sua arte principalmente entre os anos 1992-1997, 2001-2004, e 2007-2008. Com toda a história do Dial e Arnett sobre a mesa e em discussão, esta exposição permite que o trabalho do Dial fala por si, enquanto, ao mesmo tempo abraçando o diálogo polêmico que o cerca. *Verdades Duras* conta a história dos altos e baixos de sua carreira, sua amizade e parceria de um quarto de século com Arnett, e também dedica espaço para a resposta pessoal artística do Dial para sua categorização e difamação—mas o que faz melhor é mostrar uma coleção sofisticada e extensa das criações de Thornton Dial. Lembrando a questão dos museus que funcionam como um templo ou um forum, parece que o IMA optou por forum; deixando espaço para o Sr. Dial, não só para expor o seu trabalho, mas também ativamente confrontarse a controvérsia que o segue nas discussões, ensaios, e conteúdo das exposições. Anderson, diretor do IMA então, propôs a idéia de expor Thornton Dial, e expande sobre a recepção interna da proposição dizendo, “uma vez que o

show ocupou quatro páginas na revista TIME, e resenhas positivas no WSJ [Wall Street Journal] e uma história no Times, teria sido difícil negar.”¹⁸

MÉTODOS CONVENCIONAIS DA HISTÓRIA DA ARTE

A história do Dial mostra um exemplo vivo de como, e por que acontece que grupos que vem do fora dos correntes principais são deixados fora do grande Cânone da arte. Sem a possibilidade justa para prosseguir uma carreira com sucesso legítimo em grandes instituições estabelecidas, e preços disparados nas leilões, um artista simplesmente é deixado para um lado. Não é a qualidade da arte do Dial que impede a sua inclusão nestas instituições, mas a dificuldade (ou falta de interesse) em dar sentido a ele dentro das concepções convencionais de arte. Anderson explica que “o trabalho de Dial é desconhecido para especialistas acostumados a ter a control no mercado em quem expor.”¹⁹ O que Dial tem feito com respeito a reivindicação de um novo território para artistas vernáculos e outros esquecidos é monumental, mas o que Bill Arnett tem feito é igualmente importante. Arnett tem facilitado a participação Dial nas políticas necessárias e funcionamento interno do mundo da arte, de modo a dar-lhe, e outros artistas vernaculares uma chance de lutar para ser exibido e ter crédito por seu trabalho. Eugene Metcalf lhe chama uma “figura mítica que representa não só as questões controversas no mundo da arte folk dos Estados Unidos, mas um desafio a visões estabelecidas da identidade dos Estados Unidos e da democracia.”²⁰

Olhando para a situação de uma forma positiva, pode-se dizer que a posição do Dial fora do corrente principal lhe dá um ponto de vista mais vantajosa, do qual pode observar e criticar os métodos convencionais da história da arte e da criação de ‘cânone’. De fato, *Baldwin, Harrison, e Ramsden* escreverem sobre os problemas de “imersão total”, que significa, “o problema de estudar algo de que se é uma peça”. Este problema de “dentro / fora”, aborda o fato de que se deve tentar retirar do centro do objeto de estudo, a fim de poder habilmente analisá-lo.²¹ Isso proporciona à Dial uma oportunidade de observar, participar com, e analisar os métodos pelos quais a história da arte é criada, e os funcionamentos convencionais do corrente dominante. Esta deverá, contudo, funcionar também ao reverso: o mundo da arte deveria então ter uma posição vantajosa do que

pode examinar a arte do Dial também. Isto não deve significar que os profissionais que formam parte do corrente principal devem ser especialmente adeptos em decifrar os elementos enigmáticos dos signos Africano-Americanos. Há mensagens na arte do Dial que apenas as pessoas que já ‘falam’ essa ‘linguagem’ poderão reconhecer facilmente, e, além disso, os signos eram parte de uma tática de sobrevivência importante na medida em que deliberadamente enganaram à comunidade branca (agora, os correntes dominantes), convencendo-os da trivialidade da arte e até sua inexistência.²² No entanto, issos profissionais hoje *sim devem* ter a prudência para ser capazes de reconhecer a arte boa, mesmo quando os seus criadores não são. Talvez fosse a proximidade do Sr. Arnett em suas raízes sulistas, mas sua distância em cor da pele e nível socioeconômico que contribuiu à sua visão com a arte Dial (junto com muitos outros).

É interessante que o Dial é preocupado com as experiências das mulheres como um sujeito em seu arte, pois esta “política da diferença” é fácil de relacionar a críticas e perspectivas feministas da história da arte. Ele encontra semelhanças na experiência de injustiças para as mulheres e as injustiças que percebe como um homem negro morando em uma região historicamente segregado profundamente. O teto de vidro é provavelmente uma boa comparação para o que Dial gosta de chamar de “as cercas dos Estados Unidos”. Esses termos referem-se as limitações reais que ainda existem na vida diária para os grupos minoritários (neste caso, mulheres e Africano-americanos), apesar dos avanços em direitos humanos. Nenhuma instituição tem diretamente recusado a Dial por conta de sua cor da pele ou educação, mas sim acontece que as políticas dessas instituições não permitem espaço para alguém como o Sr. Dial, alguém que está questionando o corrente principal, colocando perguntas sobre arte folk e arte fina, as suas diferenças e valores inerentes. Arnett também afirma que os problemas que Dial, e ele, como representante dele, enfrentam não estão directamente relacionados com o racismo em si, mas sim uma relutância de incorporar o que é visto como “uma ameaça a um punhado de pessoas com autoridade imerecida no estabelecimento de arte do Sul”. Dial é simplesmente alguém que não “cabe” no mundo de arte tau como está, e sua carreira sofre como resultado. O fim dessa dinâmica é visto ao longo da história: muitos expertos não teriam nenhum problema em admitir que a inclusão de artistas negros ou artistas femininas na história é bastante simbólica.²³ Parece muito mais provável que essa sub-representação é um

produto das convenções dominantes brancas e masculinas do corrente principal, não por falta de capacidade e talento por parte daqueles deixados ao lado.

Griselda Pollock escreve sobre uma perspectiva feminista da história da arte em seu livro *Visão e Diferença*, e parece que o seu argumento é aplicável para Dial e outros artistas vernaculares também. (Pollock até esclarece, “os estudos sobre as mulheres realmente não são apenas sobre as mulheres, mas sobre os sistemas sociais e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres dentro dos outros regimes mutuamente flexionando de poder no mundo, nomeadamente os de classe e raça.”) Ela lembra de Linda Nochlin, quem avisou às mulheres evitar ““entrar em um jogo sem vitória tentando nomear Michelangelos femininos, pois os critérios de grandeza já eram definidos pelo sexo masculino”. A pergunta “Por que não houve grandes artistas mulheres?” simplesmente não seria respondida a nada, mas a desvantagem das mulheres se nos mantemos ligados às categorias de história da arte.”²⁴ Este comentário sobre a posição das mulheres dentro (ou fora) da história da arte é adequada para uma comparação à situação do Dial. As categorias da história da arte simplesmente não são feitas para acomodar a Dial e outros como ele. Ele não se encaixa nos padrões convencionais que constituem grandes artistas contemporâneos de hoje. Nochlin chama a atenção para a falta de capacidade da história da arte em dar espaço para as mulheres e ela se centra na necessidade de uma *mudança de paradigma*: aquele que “ocorre quando o modo dominante de investigação e explicação for considerado incapaz de explicar de forma satisfatória o fenômeno que é o trabalho da ciência ou disciplina para analisar “. ²⁵

O mundo da arte e instituições tradicionais talvez são relutantes, ou talvez despreparados. O certo é que eles não conseguem, com as metodologias atuais e entendimentos da história da arte processar e avaliar corretamente ao Thornton Dial.

Para aqueles que tomaram o risco de apoiar ao Dial e outros artistas vernaculares, (Mr. Bill Arnett, Dr. Maxwell Anderson, e vários outros diretores de museus, curadores e colecionadores) algum crédito deve ser dado no ponto de apoio que estão garantindo para as futuras carreiras destes criadores talentosos, bem como a perspectiva crítica que empregam em avaliar o que é a arte boa, e

onde ele pertence, bem como os metodologias que usamos para fazer essas tais decisões. Por esta razão, Anderson disse que *Hard Truths* está entre os três principais esforços curatoriais do que ele é mais orgulhoso.²⁶

CONCLUSÃO

O trabalho e história do Dial e Arnett juntos postula algumas questões interessantes: O que é o “gênio”, isso realmente existe? Qual é o problema com a categorização na arte pelos correntes principais? Parece inofensivo chamar um pedaço de arte por um nome ou outro, mas temos que nos perguntar, o que implicam esses nomes realmente, e mais importante, quem está fazendo a nomeação? O que pode ser dito sobre as instituições que decidem a favor ou em contra de exibir um artista como Dial?

Apropriadamente, não é apenas a experiência do Dial com o mundo da arte, mas sua arte em si que também faz essas perguntas, coisa que só comprova ainda mais a qualidade premeditado e sofisticado sua obra possui. Não há coincidência aqui. Assim como o Sr. Dial pega coisas esquecidas e peças de lixo ignoradas e objetos encontrados e invoca-los com uma nova vida, dando a oportunidade de ser visto de uma maneira nova, a sua arte ecoa este princípio: O que tem sido pisado, usado, e sofrido com as dificuldades da vida real pode ser reorganizado e transformado em uma oportunidade de reflexão e revisão—da arte do Dial particularmente, e dos efeitos de métodos tradicionais de arte da história universalmente.

Notas

- 1 Cubbs, J. (2011, April). Outside/In: The Art of Thornton Dial. [Hard Truths: A Forum on Art and the Politics of Difference]. Retrieved from <http://www.imamuseum.org/art/exhibitions/dial/about/hard-truths-forum>
- 2 Cubbs, J. (2011). Hard Truths: The Art of Thornton Dial. In Joanne Cubbs & Eugene Metcalf (Eds.), *Hard Truths / The Art of Thornton Dial* (58-59). Indianapolis: Indianapolis Museum of Art & DelMonico Books.
- 3 Tate, G. (2011). Thornton Dial: Free, Black, and Brightening Up the Darkness of the World. In Joanne Cubbs & Eugene Metcalf (Eds.), *Hard Truths / The Art of Thornton Dial* (28). Indianapolis: Indianapolis Museum of Art & DelMonico Books.
- 4 Carey, C. (Producer & Director). (2007). *Mr. Dial Has Something to Say* [Motion picture]. (Available from Alabma Public Televsion).
- 5 Carey, C. (Producer & Director). (2007). *Mr. Dial Has Something to Say* [Motion picture]. (Available from Alabma Public Televsion).
- 6 Anderson, M., interview, 27 July 2012.

- 7 Arnett, W., interview. 7 August 2012.
- 8 Arnett, W., interview. 7 August 2012.
- 9 Metcalf, E. (Summer 2006). Bill Arnett, Thornton Dial and the Myth of America. *Raw Vision* (55), p. 24-30.
- 10 Arnett, P. An Introduction to Other Rivers (2000). In *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art of the South, Volume 1* (p. xiii-xxii.). Atlanta: Tinwood Books.
- 11 Pollock, G. (1995). Griselda Pollock, 'Feminist Interventions in the Histories of Art', 1988. In Eric Fernie (Ed.), *Art History and its Methods* (302). Singapore: Phaidon.
- 12 Arnett, P. An Introduction to Other Rivers (2000). In *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art of the South, Volume 1* (p. xiii-xxii.). Atlanta: Tinwood Books.
- 13 Outside. (n.d.) In Dictionary.com online. Retrieved from <http://dictionary.reference.com/browse/outside?s=t&ld=1089>.
- 14 Arnett, W., interview. 7 August 2012.
- 15 Arnett, P. An Introduction to Other Rivers (2000). In *Souls Grown Deep: African American Vernacular Art of the South, Volume 1* (p. xiii-xxii.). Atlanta: Tinwood Books.
- 16 Carey, C. (Producer & Director). (2007). *Mr. Dial Has Something to Say* [Motion picture]. (Available from Alabma Public Television).
- 17 Anderson, M., interview, 27 July 2012.
- 18 Anderson, M., interview, 27 July 2012.
- 19 Anderson, M., interview, 27 July 2012.
- 20 Metcalf, E. (Summer 2006). Bill Arnett, Thornton Dial and the Myth of America. *Raw Vision* (55), p. 24-30.
- 21 Fernie, E. (1995). Michael Baldwin, Charles Harrison, and Mel Ramsden, 'Art History, Art Criticism and Explanation', 1981. In Eric Fernie (Ed.), *Art History and its Methods* (261). Singapore: Phaidon.
- 22 Arnett, W., interview. 7 August 2012.
- 23 Carey, C. (Producer & Director). (2007). *Mr. Dial Has Something to Say* [Motion picture]. (Available from Alabma Public Television).
- 24 Pollock, G. (1995). Griselda Pollock, 'Feminist Interventions in the Histories of Art', 1988. In Eric Fernie (Ed.), *Art History and its Methods* (300). Singapore: Phaidon.
- 25 Pollock, G. (1995). Griselda Pollock, 'Feminist Interventions in the Histories of Art', 1988. In Eric Fernie (Ed.), *Art History and its Methods* (300). Singapore: Phaidon.
- 26 Anderson, M., interview, 27 July 2012.

ESPAÇOS DE CONVÍVIO E REFLEXÃO: A ARTE E A POLÍTICA COMO FORMA DE ORGANIZAR O SENSÍVEL

Márcia Helena Girardi Piva¹

O entendimento sobre a história da arte, que há tão pouco tempo era acessível a um público restrito - passa a abranger um campo mais amplo, através das grandes exposições, das diversas mídias e meios eletrônicos. Sem dúvida, o vivenciar as obras nos espaços expositivos, potencializa o entendimento sobre os desdobramentos relativos à arte e seu contexto histórico, que no decorrer do tempo passam a ser inscritos na história da arte. Muitas conexões são propostas nestes espaços, sobretudo através do trabalho dos curadores que se preocupam em oferecer, além dos subsídios estéticos, uma formação educativa como maneira de aproximar o público da obra promovendo a reflexão sobre a arte e a vida.

A Arte Contemporânea propõe outras formas de ver e pensar a produção atual. Porém, o pensamento sobre a arte como algo distante, separado pela moldura e pelo pedestal ainda persiste – esta ideia muito conservadora, vinda desde o Renascimento até meados do século XX, envolve um número considerável de espectadores. Este fato acaba por dificultar o entendimento sobre a arte atual que, desligada das vertentes estéticas tradicionais, preocupa-se mais em promover relevantes debates que incluem questões sociais, culturais e políticas do que questões exclusivamente estéticas.

A partir dos anos 60, as certezas e utopias do projeto da arte moderna passam a dar lugar a outras possibilidades propostas pela arte pop, o minimalismo e a arte conceitual. A Arte Contemporânea, assim denominada a partir deste período, expande seus horizontes, podendo ser definida - como citado pelo pesquisador, crítico e curador Moacir dos Anjos - como “a arte que se debruça sobre as questões do seu tempo e que problematiza o mundo em que vivemos”. (ANJOS apud VERAS, 2007, p.07)

A curadora e crítica Cristiana Tejo (2007, p.8) observa que “O contemporâneo na arte não diz respeito a uma temporalidade específica, e sim a uma espécie de diálogo com o espírito de uma época”.

1 UNICAMP, Doutoranda e Mestre em Artes/Bolsista Fapesp

As obras passam a dispor vários suportes, ganham espaço as *performances*, a interação com novas mídias, as instalações – ou seja, algo que não se assemelha a ícones como os quadros de Van Gogh, ou mesmo a Mona Lisa, de DaVinci, apenas para citar a arte ocidental (TEJO apud VERAS, 2007, p.09).

Há uma multiplicidade de expressões, em que as diversas linguagens artísticas conectam-se, através de trocas e diálogos, construindo um grande espaço, onde uma linguagem é incorporada à outra e as obras passam a se relacionar em um contínuo movimento, entre formas e ideias.

Este campo, então ampliado, exige mudanças no modo de ver, de se relacionar, experimentar e refletir a arte sob um olhar mais aberto e atento. A obra de arte passa a ser uma ferramenta para expandir ideias iniciais, no exercício da busca de significados, de verdades mais profundas e de um sentido entre todas as coisas. É sobre esta visão expandida que a Arte contemporânea passa a operar, não mais restrita ao objeto estético, mas sim aberta às conexões que se colocam entre a arte e a vida.

A conexão que passa a existir entre as linguagens artísticas não pode mais ser entendida como um estilo, mas como um modo de pensar e organizar os pensamentos gerados pela apreciação artística que alimenta a maneira de enxergar o mundo. Segundo Fabiana Dultra Britto, “as modificações históricas no modo de pensar e produzir arte advém menos de ‘gênios iluminados’ e mais de um processo contínuo de contaminação das ideias circulantes em cada contexto”. (BRITO apud VERAS, 2007, p.10)

A riqueza da arte está na liberdade que ela possibilita. O trabalho artístico é a exteriorização da visão singular do artista que vê o mundo e o traduz através de sua liberdade de criação. A arte contemporânea, portanto, deve ser absorvida como o “eco de um mundo voraz, múltiplo e vasto” (ANJOS, Moacir dos, 2007, p.10).

Paulo Sérgio Duarte e Tadeu Chiarelli² demonstram preocupações quanto a barreira existente entre uma parcela considerável do público que visita mostras de arte contemporânea. Chiarelli ressalta que, o espectador informado por traços muito conservadores sente-se tão distante do que aprendeu a apreciar como pinturas e esculturas, que pode ser tomado por um sentimento de desprezo perante as novas proposições.

2 Os curadores Tadeu Chiarelli e Paulo Sérgio Duarte demonstram preocupações quanto à dificuldade de entendimento por parte público que visita mostras da arte contemporânea, em entrevista à Revista Continuum – Itaú Cultural, nº19, 2007, com o tema “O que é isto?”.

Os aspectos socioculturais passam a operar sem a preocupação quanto às vertentes estéticas anteriores. Surgem assim inúmeras possibilidades no campo da arte que pode aumentar “a sensação de não entendimento do público” (CHIARELLI, 2007, p.14).

Paulo Sérgio Duarte afirma que “é preciso uma retomada da arte como um conhecimento que só ela pode nos dar”. O curador alerta para a necessidade do vivenciar e experimentar a arte, e que esta experiência deve acontecer com frequência, pois, “não há outra forma de acesso à arte que não seja fluindo a sua experiência”, para ele os conceitos se formam pela repetição da experiência (DUARTE apud SGARIONI, 2007, p.21).

Segundo Chiarelli, para diminuir o distanciamento entre arte e público é necessário que o público participe, não só com o olhar, mas com outras ferramentas de percepção. Lygia Clark e Hélio Oiticica foram artistas que demarcaram essa passagem - que ainda se processa -, do espectador contemplador para aquele que passa a participar da experiência sensorial, a fazer parte da obra, completá-la, ou mesmo fazê-la existir, visto que muitas obras contemporâneas necessitam da participação do público para serem concluídas.

O artista contemporâneo não trabalha somente no campo estético, mas com questões incorporadas ao pensamento artístico, que envolvem problemas sociais e políticos de forma abrangente e reflexiva. Torna-se perceptível que a extensa aproximação da arte e da política, percebida em vários momentos da história da arte, intensifica-se na contemporaneidade. Este tema permeia o trabalho de diversos autores, como o filósofo francês Jacques Rancière, que desenvolve uma teoria em torno da “partilha do sensível”, onde a política está pautada em um mundo sensível, assim como a expressão artística. O filósofo aproxima a arte e a política, pelos discursos que suscitam e por serem discutidas através das relações que em especial as linguagens da arte pressupõem um olhar forte e atento, em que o espectador é levado a trabalhar, a participar. Para ele as obras ou performances fazem política e refletem estruturas ou movimentos sociais, dentro de diversas vertentes, de acordo com a subjetividade do artista e de sua visibilidade quanto a questões que envolvem a sociedade.

O entendimento do público diante dos objetos, performances, instalações e tantas outras formas de expressar o sensível, “que funcionam mais como documentos de uma ação do que objetos

estéticos em si”, necessitam, frequentemente, de uma contextualização para a compreensão da presença deles naquele espaço e em sua relação com outras “obras” expostas. Chiarelli afirma que há a necessidade do âmbito pedagógico nos espaços expositivos.

Hoje em dia, percebe-se o crescimento do número de artistas que se distanciam das questões estéticas tradicionais, aprofundando-se em problemas mais conectados com a política, a antropologia e outras áreas. Isso não significa que antes os artistas não se preocupassem com estas questões. Seria ingênuo, por exemplo, pensar em Van Gogh ou Lasar Segall como apenas preocupados com as especificidades da pintura. O que ocorre hoje, no entanto, é que os artistas, para continuar a debater sobre as grandes questões culturais e políticas tendem, como mencionado, a abandonar os meios convencionais, apropriando-se de procedimentos de construção e percepção desligados das vertentes estéticas tradicionais. (CHIARELLI, 2007, p.17)

Portanto essas novas proposições artísticas, necessitam de ações para que o público experimente novas maneiras de reflexão e fruição. A proposta curatorial da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 2010, experimentou uma forma de potencializar a relação dos visitantes com as obras de arte criando espaços de convívio e reflexão – os chamados terreiros – como locais catalisadores de discussões, então abertos à interação com o público.

Com o título “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, - verso do poeta Jorge de Lima³, a Bienal buscou destacar que “a dimensão utópica da arte está contida nela mesma, e não no que está fora ou além dela” (ANJOS, Moacir e FARIAS, Agnaldo, 2010, p.2).

Pensa-se em utopia como algo que não se pode alcançar, mas fundamental torna-se a atitude de sempre persegui-la - para preservar a essência que pressupõe e que se busca - em meio aos erros e acertos. A arte participa deste pensamento, pois possibilita a inserção de novas maneiras de pensar e habitar o mundo, ampliando uma visão antes restrita. Chico de Oliveira comenta sobre a política, dizendo que “é preciso perseguir a utopia desesperadamente”. Assim a essência utópica da arte e impossibilidade de separar a arte da política foram questões que nortearam a organização da 29ª Bienal. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, curadores desta exposição, justificam que vivemos em um mundo de conflitos diversos, onde os modelos de sociabilidade estão constantemente sendo questionados “a arte se afirma como meio privilegiado de apreensão e reinvenção da realidade”.

3 Verso do poeta emprestado de sua obra maior, “Invenção de Orfeu”, 1952.

Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai pôr seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai pôr seus visitantes em contato com a **política da arte**. (ANJOS, Moacir e FARIAS, Agnaldo, 2010, p.2)

Para Rancière a política deve ser pensada em uma dimensão estética. A estética e a política tornam-se formas de organizar o sensível a fim de proporcionar a construção da visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos. Desta forma a expressão artística deve estar sempre ligada à dignidade de seus temas e não será mais a técnica, mas sim os códigos de apresentação, que irão traduzir temas de forma poética e sensível, que atinja o espectador de tal forma que ele possa transformar alguns aspectos da vida em arte. Segundo o autor é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e decepções da história.

O sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas... fixa ao mesmo tempo um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p.15).

Portanto, a história, a política e o próprio espaço público alimentam o “comum” partilhado. As partes exclusivas, a partilha dos espaços e dos tempos são materiais que se convertem nas ações de teor subjetivo, próprias da arte. Desta forma podemos citar os espaços de convívio e reflexão propostos pela curadoria da 29ª Bienal, denominados de terreiros, como espaços de parada, que tinham por objetivo proporcionar a reflexão sobre a relação entre as diversas obras expostas, assim como a utilização do espaço para pensar “de que maneira aquele objeto altera minha experiência depois que eu o experimento. O que aquilo me mobiliza, o que anuncia, o que me falta?”: Estas proposições foram colocadas por Paulo Sérgio Duarte (2007, p.23) que chama a atenção para o fato de que a arte muitas vezes aponta para algo que falta em nós mesmos, que existem vazios em nós, e que a reflexão sobre a arte é uma maneira de percebermos que não somos completos como achávamos que éramos.

Há uma preocupação, que se torna evidente entre os curadores, quanto à responsabilidade

pedagógica de inserir no momento da experiência estética, a geração de conhecimento. Assim como a responsabilidade da arte perante a vida e do papel imprescindível do curador, que ao organizar as mostras de arte, deve também encontrar caminhos para envolver o público “na experiência sensível que a trama das obras expostas promove e também na capacidade destas de refletir criticamente o mundo em que estão inscritas” (ANJOS, Moacir e FARIAS, Agnaldo, 2010, p.2). É no ambiente expositivo que se experimenta a potência da política no ato da criação, espaço onde a criação artística se faz política.

De acordo com Stella Barbieri (2010), o público, ao visitar os espaços expositivos deve sentir-se encorajado a ampliar seu universo de compreensão da arte, acreditando em suas próprias percepções. Acredita-se em um alcance transformador através da experiência da reflexão. “São reflexões que oferecem, portanto, oportunidades de deslocamentos do olhar, gerando outros pontos de vista para o cotidiano.”

A arte tem a potência de ativar sentimentos, percepções e reflexões que dificilmente viriam à tona de outra maneira, visto que ela lida com aspectos essenciais na perspectiva do sujeito individual e coletivo. Traduz em cada um de nós as reentrâncias e os abismos da alma, suas misérias e belezas, promovendo encontros com o que há em nós de mais humano... novas possibilidades de se perceber em um mundo que permanece em constante reconfiguração. (BARBIERI, 2010, p.3e4)

Várias experiências podem ser provocadas no encontro com a arte, que requer um olhar mais atento e demorado, diferenciado da vida cotidiana de contínua velocidade e de olhares desatentos.

Os estranhamentos, incômodos e encantamentos normalmente produzidos pela arte contemporânea, ativa experiências de memórias de lugares, situações e vivências. Assim, os terreiros da 29ª Bienal foram nomeados de maneira específica, que possibilitaram observar questões compartilhadas entre os trabalhos que teciam a trama da exposição, e que tinham por temas: “A pele do invisível”, “Dito, não dito, interdito”, “Eu sou a rua”, “Lembrança e esquecimento”, “Longe daqui, aqui mesmo”, “O outro, o mesmo”.

Estes seis terreiros tinham por objetivo fazer o público navegar pela Bienal criando espaços de associações os mais livres possíveis, ligando os terreiros ao que havia sido visto, transformando a Bienal em um espaço de investigação.

Em “A pele do invisível” questionava-se sobre as coisas que são subtraídas do olhar, sobre

a ausência que pode se tornar mais presente do que coisas visíveis ou sobre o excesso que muitas vezes cega. Com a pergunta: Como resignificar? Buscava-se a reflexão sobre o que permanece invisível no nosso dia-a-dia e que deve ser costurado, alinhavado na pele externa com a interna, na curiosidade de tentar ver o que não está sendo visto, passando de uma área de conforto para uma área de tensão.

“Dito, não dito, interdito” nos remetia a aspectos relacionados à voz, à escrita, ao ruído, ao silêncio. Sobre o que pode ou não ser dito, sobre o ruído que se torna discurso e o silêncio que pode comunicar mais que as palavras, sobre o que é traduzível e o que é intraduzível. Então se lançava pergunta: “Por que calar?”.

O tema “Eu sou a rua” pedia uma reflexão sobre lugares de vida partilhada, a cidade como meio expressivo e como metáfora da arte. A pergunta “como começar uma cidade?” Nos propunha pensar nos lugares partilhados que entre encontros e rupturas, denunciavam o inacabado. A cidade é colocada como um campo de ação coletiva e como um meio expressivo, onde a vida é traduzida através da arte entre os sentimentos comuns e individualizados.

No terreiro “Lembrança e esquecimento” buscava-se a reflexão sobre a memória e o esquecimento, a história e seu apagamento, lembranças individuais e coletivas. A relação entre arte e política como maneira de ampliar a visão, entre passado e futuro. A política inserida neste pensamento das lembranças de qualquer tempo - recalcado, reprimido, exaltado, lembrado – mostrava-se como um repertório coletivo traduzido pela política e pela estética no encontro das várias linguagens.

“Longe daqui, aqui mesmo” tratava-se do pensamento sobre criação daquilo que ainda não é. Da poética do artista que se alimenta de sentimentos utópicos, que questiona de que maneira a arte pode mudar a vida, a relação entre espírito e matéria, concluindo que é no “aqui mesmo” que se busca o que está muito distante.

“O outro, o mesmo” instigava-nos a perceber como nos vemos e como vemos o outro, e também o que enxergamos de nós mesmos no outro. Como cada um toca o que quer articular na combinação de conhecimento de um conteúdo, que acaba por sensibilizar, instigar, deixar curioso.

Inserem-se aí as questões sobre as mudanças do conceito de arte que avançam os limites na sua maneira de apresentação ou “representação”. Surgem outras questões como: Quando uma obra está terminada? Há limite para arte? Há a necessidade de um treinamento para a percepção

daquilo que não é visível? O conviver, sentir, aprofundar-se na matéria, procurar respostas - com todo ser intelectual e sensível - na imagem, na palavra poética, no movimento entre o visível e o invisível – que desaparece e reaparece adiante – passam a ser instrumentos e recursos próprios para o entendimento da arte contemporânea.

Todas as obras podem ser articuladas? A política sempre permeia a produção artística? Segundo Rancière, o pensamento de um povo, os ideais de liberdade, as agitações da alma passam a estar impressas nas representações, na temporalidade própria do regime estético das artes há uma co-presença de temporalidades heterogêneas. Para ele a arte deve ser pensada como uma “recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver, o dizer” (Rancière, 2009, p.69).

Estas novas relações que envolvem a arte estão dotadas de um pensamento político que se traduz na ação artística e estas conexões partilham, no movimento do sensível, questões que se colocam a partir do que é visível, gerando outras visões que estão além, num outro espaço, antes invisível.

Segundo Stela Barbieri (2010, p.4) a organização de uma mostra de Arte contemporânea solicita ações que provoquem movimentos no pensamento, permitindo “que cada um recoloca o que traz consigo, reconfigure o espaço onde está e crie novas relações com as outras pessoas e o mundo”.

A experimentação da imagem ativa a pele invisível, trabalhos que se contrapõem potencializam relações singulares, capazes de imobilizar. O estranhamento nos faz questionar: isto é pintura, é arte? A grande pergunta é o que é arte? A reflexão sobre a arte é algo que está sempre em construção, num movimento constante de transformação. É outro modo de ver, produzido no olhar. Um outro olhar, uma outra força para as coisas que você está acostumado a ver. É o pequeno copo de mar, que contém o infinito e que, na busca de verdades, pode mobilizar o mundo.

Referências bibliográficas:

ANJOS, Moacir e FARIAS, Agnaldo. **29ª Bienal Internacional de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo – Material Educativo, 2010.

BARBIERI, Stella. **29ª Bienal Internacional de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo – Material Educativo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** - estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2ªed., 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre a arte contemporânea e instituições.** Revista Continuum Itaú Cultural, nº 19, São Paulo, dez. 2007.

SGARIONI, Mariana. **A arte aponta aquilo que falta em você.** Entrevista a Paulo Sergio Duarte. Revista Continuum Itaú Cultural, nº 19, São Paulo, dez. 2007.

VERAS, Luciana. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Revista Continuum Itaú Cultural, nº 19, São Paulo, dez. 2007.

ANDREA ZITTEL: A ARTE CONTEMPORÂNEA NO CONTEXTO DO **TOTAL DESIGN**

Marília Solfa; Fábio Lopes de Souza Santos¹

Resumo:

Para Fredric Jameson a pós-modernidade é marcada pela confluência entre as esferas da economia e da cultura. O capitalismo “tardio” já não pode ser visto apenas como um sistema econômico, já que se torna parte constitutiva da “cultura”, que por sua vez passa a operar de outra forma, gerando novas sensibilidades e sociabilidades. Também a arte, nesse cenário, passa a buscar novas formas de inserção social, já que ao artista é cada vez menos possível posicionar-se fora do sistema. Ao artista crítico resta agir de maneira tática, operar no interior do sistema instituído, dentro de sua lógica, explicitando seu funcionamento e desmascarando ocultações necessárias para sua manutenção. Nesse contexto, nosso intuito é desenvolver uma reflexão a partir da análise de alguns trabalhos desenvolvidos pela artista Andrea Zittel, abordando a noção do artista como marchand e empresário de si mesmo presente em projetos como “*A to Z Administrative Services*”, uma empresa a partir da qual a artista cria, produz, e divulga objetos e serviços cujo principal intuito seria infiltrar-se no universo da vida cotidiana fazendo com que o espectador se confronte criticamente com sua própria realidade existencial. A partir da análise de uma parcela da produção desta artista, buscamos maior compreensão sobre as possibilidades da arte enquanto prática crítica no interior da cultura contemporânea.

Andrea Zittel é uma artista norte-americana nascida na Califórnia em 1965. Iniciada nos anos 1990, sua produção tem despertado grande interesse, especialmente pelo diálogo intenso que mantém com o campo de atuação do design.

Alex Coles foi um dos primeiros críticos a apontar e problematizar o que considerou como uma tendência de aproximação da arte contemporânea ao design. Coles identificou esta aproximação como uma característica marcante de parte significativa das obras presentes nas principais

¹ Marília Solfa é doutoranda do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Fábio Lopes de Souza Santos é professor doutor efetivo da mesma instituição.

exposições e bienais internacionais do final dos anos 1990. Sua busca por traçar um panorama destas produções deu origem ao livro *DesignArt* (London: Tate Publishing) publicado em 2005, no qual Coles listava entre os principais expoentes Andrea Zittel, Jorge Pardo, Richard Artschwager e Takashi Murakami.

O termo *DesignArt* gerou um debate acirrado entre artistas, críticos e designers, levantando questionamentos: qualquer produção artística que se aproximasse do design poderia ser classificada como *DesignArt*? Se não, quais seriam os aspectos distintivos desta produção? E os designers que por sua vez também estavam se aproximando da arte, porque não foram incluídos no estudo de Coles? Em 2007 Coles foi convidado para organizar uma coletânea para registrar tal debate, intitulada *Design and Art* (Cambridge: MIT Press), no qual encontramos textos que mostram os mais diversos posicionamentos.

Mas apesar dessa pluralidade de opiniões, identificamos como esforço comum a busca por um posicionamento perante uma crise de concepções, crise sobre os sentidos mutantes que a arte e o design assumem na contemporaneidade. Na era da “fusão midiática”, para continuar existindo, a arte e o design deveriam buscar preservar suas especificidades ou poderiam se fundir num campo “comum” sem correr o risco de serem neutralizados?

O texto de Hall Foster publicado na mesma coletânea, *Design as Crime* (2002), levanta algumas questões importantes nesse sentido. Para ele, os anos 2000 estariam assistindo a uma espécie de retorno da noção de *total art* (tendência iniciada com o movimento *Art Nouveau*), mas agora na versão do *total design*, que realizaria de forma perversa o velho projeto moderno de diluição entre arte e vida, criando um campo de indistinção no qual tanto a arte quanto o design seriam absorvidos pela lógica da sociedade de consumo. Objetos estéticos e utilitários seriam subsumidos no reino do comercial no momento em que “não somente projetos arquitetônicos e exposições de arte mas tudo, de jeans a genes, pode ser considerado design”:

Pois hoje você não tem que ser podre de rico para projetar-se não só como designer, mas como *designed* - seja o produto em questão sua casa ou sua empresa, sua face flácida (cirurgia como design) ou a sua personalidade contida (drogas como design), sua memória histórica (museus como design) ou o seu futuro DNA (crianças como design). (Foster in COLES, 2007: 68, tradução nossa)

Haveria, assim, uma superinflação do design na sociedade atual. Produtos ou serviços não seriam mais consumidos meramente por necessidade ou por sua função utilitária, como meios materiais para alcançar um determinado fim, mas enquanto signos, pelos valores consumidos através das mercadorias, como os sentimentos de autonomia, criatividade, liberdade e autenticidade.

Ao delinear as condições socioeconômicas que possibilitaram o surgimento do *total design* como o protagonista de um novo modo de vida correspondente a uma nova fase do capitalismo, pretendemos fazer uma leitura do trabalho produzido por Andrea Zittel no sentido inverso da leitura proposta por Coles, que a considera como uma retomada de questões modernistas que permaneceram inconclusas ou mesmo que foram reprimidas, como a relação entre arte e design, o desejo de fusão da arte na vida, dissolução das fronteiras entre arte e artes aplicadas e entre arte e tecnologia.

Zittel visa explorar brechas para a ação artística em um cotidiano permeado pelo design, regido pela lógica dos objetos. Para isso, sua aproximação ao campo do design não visa somente sua inserção no interior de um discurso específico – uma revisão dos princípios que nortearam o surgimento do desenho industrial. Para a artista, o design é considerado um meio privilegiado para incitar a reflexão sobre as condições que a arte, a cultura e mesmo a vida assumem na contemporaneidade.

Eu adoro a ambiguidade da palavra [design], quero dizer, de certa forma é um termo que abrange tudo. Realmente não me considero uma designer, mas acho que meu trabalho é sobre design, porque as questões deste me interessam mais que as da arte. Elas são tão sintomáticas do tempo em que vivemos. (Zittel in MORSIANI; SMITH, 2005: 47, tradução nossa)

Para entendermos porque as questões presentes no design enquanto campo expandido são consideradas sintomáticas do momento presente, recorreremos ao livro “O novo espírito do capitalismo” de Luc Boltanski e Ève Chiapello. Neste, os autores mostram que houve uma transformação fundamental na esfera do trabalho a partir de meados de 1970 quando, em resposta à crise política e social e à recessão econômica desse período, o capitalismo teria desarmado e incorporado a crítica estética, reestruturando-se e ganhando um novo dinamismo (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009: 418).

Os autores chamam de “crítica estética” as reivindicações não materiais (qualitativas) realizadas pelos movimentos sociais do final dos anos 1960, baseadas em exigências por liberdades individuais, que denuncia a perda da autonomia e da falta de criatividade do trabalhador, na reação aos horários impostos, às tarefas prescritas e à divisão do trabalho (idem: 200-201).

Os autores mostram como as modalidades do trabalho foram reformuladas de forma a responder às aspirações da crítica estética. As empresas passaram a se preocupar cada vez menos com as reivindicações sociais para estimular vantagens personalizadas concedidas a indivíduos por mérito e desempenho. Temos, com isso, o enfraquecimento de representações coletivas (como sindicatos) e a consequente precarização do trabalho (resultante de fatores como a terceirização). Os trabalhadores conquistaram “horários flexíveis” e recompensas pelos “potenciais” e esforços individuais. Mas a primeira conquista, no entanto, teria diluído o trabalho na vida cotidiana, e junto com as novas tecnologias de informação, acabado com a possibilidade da existência do tempo vago. Já a segunda teria estimulado a competitividade e substituído o controle taylorista pelo autocontrole, agora introjetado no trabalhador. Vê-se, assim, que juntamente com as promessas de conquista de maior autonomia e liberdade, os trabalhadores foram submetidos a novas formas, mais sutis, de coerção e dependência.

Criou-se, no entanto, “um novo conjunto de valores”, muitos dos quais retirados das esferas artísticas e destinados a justificar uma nova etapa do capitalismo e “uma nova modalidade de fazer lucro”, que também promete “a autorrealização e a realização das aspirações mais pessoais”. Dessa forma, atributos utilizados nos anos 1960 para caracterizar jovens que recusavam o trabalho (como aptidão para as mais distintas tarefas, mobilidade, adaptabilidade, flexibilidade e imaginação criativa), nos anos 1980 foram louvados por manifestar o “novo espírito” do jovem empresário, e que assuntos antes pertencentes à esfera da arte passaram a fazer parte da própria economia. Nos anos 1990 a sociedade capitalista passou a ser aclamada como “aberta, criativa e tolerante”, capaz de oferecer aos jovens formas de vida estimulantes (idem: 417).

Enquanto na economia política clássica o trabalhador era visto como algo abstrato, medido em termos quantitativos de tempo (não importa quem faça o trabalho, conquanto que ceda a força necessária para sua execução), a partir dos anos 1990 este passou a ser visto como “sujeito econômico ativo”, dotado de “recursos raros” (físicos e psicológicos) e, seu salário, determinado de

acordo com sua competência, sendo agora impossível substituir este trabalhador por outro qualquer sem prejuízos (FOUCAULT, 2008: 302-315).

Cria-se assim uma espécie de “indústria” de investimentos nos indivíduos enquanto empresas. Para esta indústria, a noção de design torna-se absolutamente essencial, pois é através de seu desenvolvimento, como já assinalou Foster, que o indivíduo é dotado de possibilidades ilimitadas de comunicação, de melhoria da sua aparência e de sua disposição, de construção de uma “imagem” ou mesmo de uma “personalidade” adequada ao trabalho. Este campo expandido, chamado por Foster de *total design* e que abrange “de jeans a genes”, se mescla com as disciplinas de comunicação e marketing e atua não só na produção de imagens e bens, mas também projeta serviços e concebe sistemas, moldando de forma crescente a experiência individual e as formas emergentes de sociabilidade, influenciando ações, mediando a relação entre os indivíduos e a tecnologia, redesenhando espaços públicos e privados das cidades.

A partir do momento em que o próprio desenvolvimento cultural de uma pessoa passou a ser visto como uma forma de investimento (econômico) em seu futuro, a possibilidade da autonomia ou mesmo da semiautonomia do artista torna-se, como afirma Foster, uma ilusão. A sensação de impossibilidade do artista se colocar fora da situação instituída para pensá-la criticamente faz com que ele necessite inventar novas formas de atuação. É neste contexto que Andrea Zittel dá início à sua produção e, diante dele, torna-se bastante significativo o fato de um de seus primeiros trabalhos ter sido a criação de uma empresa destinada a gerir a vida cotidiana das pessoas de forma “alternativa”.

Andrea Zittel é representada pela empresa A-Z Serviços Administrativos, criada em 1991 e composta pela própria artista. Todos os seus trabalhos são assinados pelo logo da empresa, uma espécie de marca corporativa, que transforma as iniciais do nome próprio da artista no rótulo o mais genérico possível. Afirma Zittel que na época estava muito interessada na influência mútua entre uma corporação empresarial e uma identidade pessoal:

Quando adotei pela primeira vez o título “A-Z Serviços Administrativos,” foi apenas uma brincadeira. Depois comecei a usá-lo de forma mais consciente. Após algum tempo surgiria a necessidade de fechar contratos com fabricantes ou empresas maiores, que dificilmente trabalhariam comigo porque eu era uma artista desconhecida e sem dinheiro. Então, quando ligava para eles, me perguntavam: “Você representa qual empresa?” E eu

respondia: “AZ Serviços Administrativos”. [...] Trata-se das minhas iniciais, mas também de um nome comercial padrão superabrangente, perfeito em todos os sentidos. [...] Ele funciona em toda e qualquer situação, porque ao vê-lo você percebe imediatamente que se trata de um negócio, que poderia ser qualquer negócio. (Zittel in MORSIANI; SMITH, 2005: 50, tradução nossa)

Através de sua empresa, dedicou-se à pesquisa sobre modos de vida: “mobiliário, vestimenta, comida, tudo se torna objeto de investigação em um esforço progressivo para a melhor compreensão da natureza humana e da construção social de necessidades” (idem: 17). Os trabalhos iniciais surgiram do entendimento de que, apesar do sistema capitalista vender, através de seus produtos, a possibilidade de se alcançar autonomia, autenticidade e liberdade individuais, tal promessa dificilmente se realizaria pelo consumo. Esta reflexão teve início a partir do vestuário:

Quando me mudei para Nova Iorque, trabalhava na Galeria *Hearn Pat* e tinha que manter uma boa aparência, mas não tinha muito dinheiro. Comecei a pensar sobre o quão complicado era ter que vestir-me de forma diferente todos os dias. Foi assim que surgiu o trabalho Uniformes. Você sabe, ter um uniforme seria mais libertador do que ter que trocar constantemente de roupa (idem: 54, tradução nossa)

Zittel aponta que a promessa da libertação presente nos produtos oferecidos ao consumo, como as várias opções de roupas, não se efetiva porque não é possível um indivíduo tornar-se autêntico se ele não pode se libertar das coerções impostas pela acumulação capitalista, que muitas vezes passam despercebidas. Nesse sentido faz uma afirmação que poderia parecer totalmente incongruente nos anos 1950, mas que na década de 1990 adquire uma estranha plausibilidade: a de que a obrigação de usar um uniforme soaria mais libertador do que a possibilidade de escolher dentre uma gama infinita de opções, repletas de cargas simbólicas e códigos sociais implícitos, que acabam impondo a exigência da troca constante e da escolha correta. A possibilidade de escolha das roupas no ambiente de trabalho, considerada à primeira vista como um recurso contra a massificação e uniformização dos seres humanos (através da personalização), acaba se impondo como uma coerção, uma falsa promessa de libertação, apenas alcançável pelo consumo.

A série “A-Z Personal Uniforms” foi iniciada em 1991 e perdura até hoje. Segundo Zittel, ao criar a regra segundo a qual só poderia vestir os uniformes criados por sua empresa, ela se retira do onipresente circuito da moda e se “liberta psicologicamente” para pensar em outras coisas (idem: 55).

A-Z Jon Tower Life Improvement Project (1991-92) é um projeto semelhante no qual a artista propõe o redesign da vida cotidiana do artista Jon Tower. Após estudar suas características e considerar seus objetivos pessoais, ela elaborou um novo e eficiente modo de vida para resolver muitos dos problemas relatados por ele:

Fui até sua casa e comecei a dar ordens o tempo todo, fazendo com que ele jogasse tudo o que tinha fora e reorganizasse seus espaços de estocagem. [...] Para ele, a mais suprema liberdade era ter sua vida organizada por outra pessoa. Ele não tinha responsabilidades. [...] Criei formulários que deveriam ser preenchidos todos os dias. Era natural que ele se revoltasse algumas vezes. [...] Seu objetivo era tornar-se mais atraente e conseguir um namorado. Ele queria encontrar o amor, e conseguiu. (idem: 50-51, tradução nossa)

Esta “gestão empresarial” do cotidiano, as alterações na forma como alguém se veste, nos objetos que possui e na forma como organiza seu espaço de vida, teriam o potencial de alterar a “imagem”, a identidade pessoal e consequentemente a vida de uma pessoa? Se sim, apesar das sofridas restrições impostas, os fins justificariam os meios? Ao refletir sobre estas questões de forma irônica, Zittel parece identificar de forma pioneira a centralidade que o design começa a assumir na sociedade contemporânea enquanto definidor de padrões de comportamento e de consumo. Vale ressaltar que algum tempo depois esse tipo de experimento tornou-se assunto de vários *reality shows* cujo intuito era convencer as pessoas, agora de forma séria, de que o consumo da moda, arquitetura, decoração e design seria essencial pelo potencial que tais “estilos de vida” teriam para alterar totalmente sua imagem e, consequentemente, aumentar suas chances de obter sucesso na profissão ou nas relações afetivas. Trata-se de programas como “*What not to wear*” (2000) ou “*Queer Eye for the Straight Guy*” (2003), que funcionam como “prestadores de serviços”, uma espécie de *visual merchandising* no processo de “empresariamento do eu”.

Segundo Zittel, este tipo de trabalho surgiu como uma resposta ao sentimento de aprisionamento da vida cotidiana em um conjunto de regras do qual se torna cada vez mais difícil de escapar. Seu trabalho funcionava também como uma denúncia ao acirramento destas normas restritivas que passavam a ser introjetadas no indivíduo, moldando sua forma de viver.

Ao invés de se submeter às convenções sociais estabelecidas, Zittel descobre que poderia inventar novas e inusitadas regras, capazes de suplantarem as primeiras. Através do design, propõe a invenção de novos aparatos, objetos e ambientes cujo objetivo seria ajudá-la a colocar em prática

“um modo de vida investigativo” capaz de neutralizar (ou pelo menos problematizar e ironizar) as imposições surgidas nessa nova fase do capitalismo. Ao evidenciar condicionamentos sociais instituídos, seu objetivo é abrir brechas para que a ação do artista possa ganhar espaço:

Ideias são concebidas mais facilmente em um vazio [*void*] - quando esse vazio é preenchido, é mais difícil acessá-las. Em nossa sociedade movida pelo consumo, quase todos os espaços vazios estão preenchidos, bloqueando momentos de maior clareza e criatividade. Coisas que bloqueiam os vazios são chamadas de “*avoids*”. (idem: 14, tradução nossa)

Nesta citação Zittel joga com os significados da palavra *avoid*. Ao mesmo tempo em que significa o não-vazio, a liberação de um espaço que estava totalmente preenchido e sem margens de manobra, adquire também o sentido de evitar, talvez de prevenir a dominação de todos os aspectos da existência pelo *total design*. Na sociedade contemporânea fomos “capturados por um ciclo de consumo infinito” que tudo preenche e não deixa espaço para a ocorrência de algo novo, ou que vá contra as estruturas estabelecidas. Nesse cenário, a primeira tarefa do artista seria abrir as brechas necessárias para a sua atuação. Ao invés de escolher o que consumir dentre opções limitadas, porque não inventar algo para além dessas alternativas, naturalizadas como as únicas possíveis? Nesse sentido, Zittel propõe também o *redesign* das atividades humanas mais básicas, como os modos de usar e marcar a passagem do tempo, de se alimentar, descansar ou mesmo trabalhar.

Embora não tenhamos espaço para analisar sua ampla produção artística neste artigo, cabe ressaltar que a aproximação de Zittel ao campo do design deve ser pensada como uma ação tática: no mundo onde reina o *total design*, a aproximação a este campo abre para a artista a possibilidade de criar ruídos no interior do sistema constituído, explicitando seu modo de funcionamento e desmascarando ocultações necessárias para sua permanência.

Bibliografia:

MORSIANI, P.; SMITH, T. **Andrea Zittel: Critical Space**. New York: New Museum of Contemporary Art, 2005.

BOLTANSKI, L. e CHIAPELLO, E. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOUCAULT, M. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COLES, A. (ed.). **Design and art**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

|CHAA|CENTRO DE HISTÓRIA DA ARTE E ARQUEOLOGIA

www.unicamp.br/chaa

VIII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE
História da Arte e Curadoria

2013

ISBN 978-85-86572-55-5

O EHA - Encontro de História da Arte é um evento realizado pelo corpo discente da pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - IFCH/UNICAMP

www.unicamp.br/chaa/eha